NICOLAI HARTMANN

ESTETICA

EDITURA UNIVERS

111.852
H33

111.852
H33

NICOLAI HARTMANN

ESTETICA

249289

În românește de *Constantin Floru*,
cu un studiu introductiv de *Alexandru Boboc*

0 000008 98681 BCU IAȘI

II 3.083

Editura Univers
București — 1974

NICOLAI HARTMANN ŞI ESTETICA MODERNĂ

Impunătoarea reconstrucţie filosofică a esteticii pe care urmează să o prezentăm, una dintre cele mai elaborate din istoria acestei discipline, aparţine unuia dintre spiritele mari ale veacului nostru, gînditor de formaţie enciclopedică, nu fără temei considerat un Aristotel modern. Situată printre ultimele lucrări ale lui N. Hartmann, *Estetica* sa este totodată o elaborare specifică în cîmpul teoriei frumosului şi aplicarea unei metode îndelung studiate, propusă în fluxul expunerii unei noi sistematici filosofice. Ca urmare, aparatul categorial al acestei estetici, procedeele şi tehnicile ei proprii, nici nu pot fi expuse şi nici nu devin inteligibile fără cunoaşterea filosofiei care le stă la bază. De aci şi necesitatea ca studiul esteticii hartmanniene să fie precedat de o prezentare a operelor principale ale ilustrului filosof contemporan.

I. „ONTOLOGIA CRITICA" şi „REALISMUL" CONTEMPORAN

1. *N. Hartmann şi contemporaneitatea.* Format în atmosfera severă filosofică şi ştiinţifică a şcolii neokantiene, care, la începutul secolului nostru, desfăşura noi construcţii sistematice sub semnul criticismului, NICOLAI HARTMANN [1] a oglindit cu intensitate crescîndă profundele mutaţii din structura societăţii contemporane şi a încercat o sinteză personală, a cărei amploare şi diversitate îl situează în continuarea marilor capacităţi creatoare ale culturii moderne. Fără a avea pretenţia perfecţiunii — autorul „ontologiei critice" era conştient de neîmplinirile noii direcţii de gîndire — sistematica filosofică

[1] Născut la Riga, la 20 februarie 1882, Nicolai Hartmann şi-a terminat studiile gimnaziale la Petersburg ; a început studii de medicină, filologie clasică şi filosofie la Tartu şi Petersburg şi a trecut apoi la Marburg, în şcoala lui H. Cohen şi P. Natorp, unde şi-a luat doctoratul în 1907, iar în 1909 s-a „abilitat" (a obţinut certificatul de aptitudine). In 1920 a devenit profesor, iar din 1922 i-a urmat lui Natorp la catedră, unde a rămas pînă în 1925, anul trecerii sale la Universitatea din Köln. Intre 1931 şi 1945 a fost profesor la Universitatea din Berlin, iar din 1945 la cea din Göttingen, unde a rămas pînă la moartea sa, survenită la 9 octombrie 1950. De remarcat că diferitele centre în care şi-a desfăşurat activitatea universitară marchează tot atîtea etape în formaţia filosofică a lui N. Hartmann.

propusă de Hartmann vădeşte tendinţa spre rigurozitate şi claritate, spre păstrarea elementului de discernămînt, de critică, elaborat de Kant, dar care, după expresia încetăţenită a lui Mircea Florian (în remarcabilul său studiu asupra lui Kant), este „de la început constitutiv spiritului nou“, conştiinţei istorice moderne.

Pe nedrept încartiruit adesea acelei *„Wendung zum Objekt“*, caracteristică mişcării filosofice de la Husserl la Heidegger, care profesa patetic şi zgomotos teza nietzscheană a „reevaluării tuturor valorilor“, N. Hartmann rămîne în esenţă adeptul tradiţiilor clasice raţionaliste şi umaniste, un admirator al valorilor perene ale culturii, de a căror trainicie şi stabilitate el nu s-a îndoit niciodată. Modest şi liniştit, fără a fi un retras — prezenţa sa în viaţa spirituală a epocii este remarcabilă —, Hartmann a desfăşurat o bogată activitate de profesor şi şi-a elaborat lucrările principale într-o perioadă în care Heidegger, în larma gloriei cu care era înconjurat, făcea declaraţii de adeziune la realităţile neraţionale ale fascismului, după ce anunţase, în 1933, la Breslau, „autoafirmarea universităţii germane“ în noua stare de lucruri. Este semnificativ că Hartmann, ca şi alţi intelectuali înaintaţi ai vremii, nu a urmat îndemnurile autorului metafizicii pesimiste din *Sein und Zeit* şi, în genere, nu a aderat la reacţionarismul politic. [2]

Opera lui Hartmann asimilează o mare experienţă a ştiinţei şi a culturii moderne în genere. În structura ei complexă se desfăşoară, cu accente patetice uneori, ce amintesc şi de formaţia filosofică neoromantică (în centrul căreia se afla „filosofia vieţii“) a autorului, o amplă confruntare de idei. Prin noua direcţie „critică“, Hartmann retrăieşte, evaluează şi depăşeşte pe rînd neokantianismul, neoromantismul, fenomenologia şi neohegelianismul, căutînd o formulă de gîndire şi viaţă care să-l lege de tradiţiile perene aristotelice şi să-l integreze în complexul filosofiei clasice, dominată de marile personalităţi ale lui Kant şi Hegel. Elaborarea unei sistematici ce depăşeşte maniera sistemelor închise, de tip deductiv-speculativ, şi apropie filosofia de viaţa istorică, de ştiinţă şi de noile tendinţe în creaţie şi cultură, ne pune în faţa unui gînditor de o excepţională forţă creativă, care, departe de a se singulariza în negaţie, cum a procedat odinioară Nietzsche, se străduieşte să afirme o nouă împlinire a gîndirii

[2] Hartmann a criticat în repetate rînduri „ontologia fundamentală“ a lui Heidegger şi nu a formulat nicăieri vreo adeziune la crezurile politice ale acestuia. Este totuşi uimitor că i se atribuie atitudini pe care nu le-a avut. Astfel, E. Albrecht, în studiul pe care îl consacră „noii ontologii“ (în vol. *Die deutsche Philosophie von 1917—1945*, Berlin, 1961, p. 35), susţine că, prin *Etica* sa, Hartmann „a fost un apologet făţiş al teoriei burgheze a elitelor“ şi că nu a fost întîmplătoare reeditarea acestei lucrări în 1949, în R. F. G. Alţi interpreţi consideră că „teoria aporiilor“, împreună cu încercările de a le rezolva, „se înscriu pe linia unei filosofii idealiste, care, la rîndu-i, se înscrie pe linia unei ideologii social-politice de incontestabilă esenţă reacţionară“ (Al. Posescu, *Realismul critic al lui Nicolai Hartmann*, în vol. *Aspecte din filosofia contemporană*, Editura Academiei R. S. R., Bucureşti, 1970, p. 34).

umane, instaurează și alimentează singur o întreagă orientare, fără a crea propriu-zis o școală hartmanniană.

O sumară privire asupra operei lui Hartmann ne pune în față următorul tabloul al formării și evoluției gîndirii sale : (1) *o etapă oarecum neokantiană* [3] (pînă prin 1916), caracterizată prin adeziunea parțială a lui Hartmann la subiectivismul raționalist al școlii de la Marburg [4] (școală idealistă, orientată spre un logicism teoretico-gnoseologic, bazat pe teza identității gîndirii și a existenței și pe absolutizarea constructivismului gîndirii) ; este perioada asimilărilor în spirit criticist a tradițiilor majore ale filosofiei și științei, dar și a începutului îndoielilor cu privire la consistența punctului de vedere al logicismului lui H. Cohen ; (2) *o etapă a „ontologiei cunoașterii"* [5] (pînă prin 1935), caracterizată prin evaluarea și stabilirea limitelor metodei fenomenologice a lui Husserl și prin studii istorico-filosofice temeinice sub semnul întrebării : „Cum este posibilă ontologia critică în genere" ? (întrebare ce amintește spiritul kantian al pregătirii sale teoretice) ; domină aici teza primatului ontologiei asupra gnoseologiei, discuția asupra aporiilor idealismului, a cărui expresie radicală o constituie gnoseologismul modern ; (3) *etapa „ontologiei critice"* (după 1935) [6], dominată

[3] *Lucrări principale : Platos Logik des Seins* (Gießen, 1909 ; ed. 2, 1965) ; *Zur Methode der Philosophiegeschichte* (*Kant-Studien*, 15, 1909 ; în *Kleinere Schriften*, vol. III, Berlin, 1958) ; *Systematische Methode* (*Logos*, 3, 1912 ; în *Kleinere Schriften*, vol. III) ; *Systembildung und Idealismus* (Berlin, 1912 ; în *Kleinere Schriften*, vol. III) ; *Über die Erkennbarkeit des Apriorischen* (*Logos*, 5, 1914—15 ; în *Kleinere Schriften*, vol. III) ; *Logische und ontologische Wirklichkeit* (*Kant-Studien*, 20, 1915 ; în *Kleinere Schriften*, vol. III).

[4] Pentru cunoașterea specificului acestei școli neokantiene a se vedea : Al. Boboc, *Kant și neokantianismul*, Editura Științifică, București, 1968, pp. 109—158.

[5] *Lucrări principale : Grundzüge einer Metaphysik der Erkenntnis* (Berlin și Leipzig, 1921 ; ed. 2, 1925 ; ed. 3, 1941 ; ed. 4, 1949 ; ed. 5, 1965) ; *Die Philosophie des deutschen Idealismus* (vol. I, Berlin și Leipzig, 1923 ; vol. II, 1929 ; ed. 2 într-un volum, 1960) ; *Diesseits von Idealismus und Realismus* (*Kant-Studien*, 29, 1924 ; în *Kleinere Schriften*, vol. II, Berlin, 1957) ; *Wie ist kritische Ontologie überhaupt möglich ?* (Berlin și Leipzig, 1924 ; în *Kleinere Schriften*, vol. III) ; *Ethik* (Berlin, 1926 ; ed. 2, 1935 ; ed. 3, 1949 ; ed. 4, 1962) ; *Systematische Philosophie in eigener Darstellung* (în *Deutsche systematische Philosophie*, ed. de H. Schwarz, Berlin, 1931 ; reluare cu titlul *Systematische Selbstdarstellung*, în *Kleinere Schriften*, vol. I, Berlin, 1955) ; *Das Problem der Realitätsgegebenheit* (Berlin, 1931) ; *Dar Problem des geistigen Seins* (Berlin, 1933 ; ed. 2, 1949 ; ed. 3, 1962).

[6] *Lucrări principale : Zur Grundlegung der Ontologie* (Berlin, 1935 ; ed. 2, 1941 ; ed. 3, 1948 ; ed. 4, 1965) ; *Das Wertproblem in der Philosophie der Gegenwart* (Praga, 1936 ; în *Kleinere Schriften*, vol. III) ; *Möglichkeit und Wirklichkeit* (Berlin, 1938 ; ed. 2, 1949) ; *Aristoteles und das Problem des Begriffs* (Berlin, 1939 ; în *Kleinere Schriften*, vol. II) ; *Der Aufbau der realen Welt* (Berlin, 1940 ; ed. 2, 1949 ; ed. 3, 1964) ; *Zur Lehre vom Eidos bei Platon und Aristoteles* (Berlin, 1941 ; în *Kleinere Schriften*, vol. III) ; *Neue Wege der Ontologie* (în *Systematische Philosophie*, ed. de N. Hartmann, Stuttgart și Berlin, 1942 ; ed. 2, 1947 ; ed. 3, 1949, în vol. separat) ; *Die Wertdimension*

de noua reconstrucţie sistematică, în centrul căreia se află teoria sferei „reale" şi a cele „ideale" a existenţei ; este şi perioada elaborării esteticii hartmanniene pe fondul larg al istoriei culturii moderne.

Analiza amănunţită a conţinutului de idei al acestor etape nu constituie, desigur, sarcina studiului de faţă, care are mai mult rolul unei introduceri în problematica hartmanniană, în scopul înţelegerii esteticii sale. Considerăm necesară în acest context însă o prezentare a „ontologiei critice" şi o cît de sumară discutare a ei în lumina dezbaterilor filosofice contemporane. Intenţionăm cu acest prilej să punem în evidenţă specificul concepţiei şi metodologiei care stă la baza esteticii lui Hartmann, părăsind astfel prejudecata legării ei de estetica fenomenologică. Parte integrantă a sistemului filosofic hartmannian, elaborarea sa estetică nu se poate reduce la direcţiile inaugurate de M. Geiger sau mai apoi de R. Ingarden şi M. Dufrenne. Şi în evoluţia esteticii moderne, ca şi în cea a filosofiei propriu-zis, Hartmann se înscrie cu o concepţie proprie, al cărei profil refuză ataşarea categorică la fenomenologie. [7]

Estetica hartmanniană se constituie în umbra monumentalei sale opere filosofice, care reprezintă una dintre direcţiile cele mai avansate şi mai fecunde din

der Nikomachischen Ethik (Berlin, 1944 ; în *Kleinere Schriften,* vol. II) ; *Ziele und Wege der Kategorialanalyse* (în *Zeitschrift für philosophische Forschung,* 2, 1948 ; în *Kleinere Schriften,* vol. I) ; *Einleitung in die Philosophie* (prelegere la Universitatea din Göttingen, 1949 ; ed. 2, 1952 ; ed. 3, 1954) ; Articolul „Hartmann N.", în *Philosophen-Lexikon,* ed. de W. Ziegenfuss (Berlin, 1949, vol. I) ; *Philosophie der Natur* (Berlin, 1950) ; *Teleologisches Denken* (Berlin, 1951) ; *Ästhetik* (Berlin, 1953) ; *Philosophische Gespräche* (Göttingen, 1954 ; ed. 2, 1960) ; *Kleinere Schriften* (vol. I—III, Berlin, 1955—58) ; *Die Metaphysik der Probleme* (Frankfurt a. M., 1960). *Lista completă a lucrărilor* este dată de Leo Lugarini, la sfîrşitul studiului consacrat lui N. Hartmann în vol. *Les grands courants de la pensée mondiale contemporaine, Portraits,* Premier Volume, publié sous la direction de M. F. Sciacca, Fischbacher, Paris, 1964, pp. 687—691. O variantă prescurtată a listei dăduse încă Hartmann, în articolul publicat în *Philosophen-Lexikon,* pp. 469—470. De asemenea, lista principalelor lucrări se află în cartea lui W. Stegmüller, *Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie,* ed. 4, Kröner, Stuttgart, 1969, p. 721. Aceiaşi autori prezintă şi liste selective din lucrările consacrate lui Hartmann. *Pentru bibliografia* asupra lui Hartmann, a se vedea : (1) *Bibliographie der Veröffentlichungen Nicolai Hartmanns und zur Philosophie Nicolai Hartmanns,* elaborată de Theodor Ballauff, în vol. *Nicolai Hartmann. Der Denker und sein Werk,* hrsg. von H. Heimsoeth und R. Heiss, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1952, pp. 286—312 ; (2) Francesco Barone, *Nicolai Hartmann nella filosofia del Novecento,* Torino, Edizioni di *Filosofia,* 1957, pp. 357—431 ; (3) Ingeborg Wirth, *Realismus und Apriorismus in Nicolai Hartmanns Erkenntnistheorie.* Mit einer Bibliographie der seit 1952 über Hartmann erschienenen Arbeiten, W. de Gruyter, Berlin, 1965.

[7] Oricum, trezeşte nedumerire părerea că, în estetica veacului nostru, N. Hartmann (ca şi Sartre) „încearcă să unească într-o singură viziune, cel puţin în acest domeniu, existenţialismul cu fenomenologia" (M. Petrişor, *Curente estetice contemporane,* Editura Univers, Bucureşti, 1972, p. 7).

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

mişcarea realistă contemporană, în contextul căreia Hartmann se îndepărtează considerabil de idealismul de orice factură, rămînînd la poziţii obiective, chiar scientiste, deşi păstrează idealul utopic al unei situări „dincoace de realism şi idealism".

„Ontologia critică" se distanţează categoric de poziţiile extremiste ale idealismului, ajungînd la o formulă de *realism*, care nu trebuie confundat nici cu realismul naiv, dar nici cu ceea ce s-a numit „realism" în şcolile psihologiste sau în şcolile existenţialiste şi neotomiste din filosofia nemarxistă a veacului nostru.

Adept al tradiţiilor raţionaliste şi umaniste clasice, autorul „noii ontologii" nu acceptă nici subiectivismul filosofic în genere, nici nihilismul onto-gnoseologic şi pesimismul heideggerian. Mărturie în acest sens stă preocuparea sa pentru reînvierea spiritului critic în filosofie. Căci Hartmann a preluat motivele fenomenologiei şi le-a reelaborat într-o interpretare proprie, în care un rol important l-au jucat studiile sale istorico-filosofice asupra unor „metode durabile", cum au fost *aporetica* lui Aristotel şi *dialectica* lui Hegel [8].

„Nimeni — scrie Hartmann — nu începe cu propria sa gîndire. Fiecare găseşte prezentă în vremea sa o anumită stare de fapt a cunoaşterii şi a punerii problemelor, în care el se integrează şi pornind de la care începe să cerceteze... Numai că acestea sînt... problemele-limită ale oricărui domeniu al cunoaşterii, sînt în acest sens «metafizice», adică împovărate cu un rest iraţional (insolubil)... Cu această metafizică a problemelor are de-a face filosofia". [9] Aceasta nu mai este însă „metafizica sistemelor", ci este „istoria problemelor şi a rezolvării lor." [10] Vremea „sistemelor filosofice" a trecut, ceea ce nu înseamnă inutilitatea gîndirii sistematice, care merge însă azi pe o altă cale ; sistemele au pierit, „gîndirea pură a problemelor" este ceva peren. Trebuie să distingem între „conţinutul problemelor" ca atare şi „punerea problemelor", care diferă de la o epocă la alta şi de la un gînditor la altul. [11]

O nouă filosofie trebuie să aibă în centru tema unei „ontologii critice" ; ea este „dezideratul filosofiei sistematice a zilelor noastre". Astfel, *ontologia* poate să fie, după construcţia şi metodele ei, numai „*philosophia ultima*". [12] Textele de mai sus lasă deja să apară categoric predominarea interesului ontologic în gîndirea lui Hartmann. „Se poate chiar spune că el este, în contextul filosofiei actuale, care repugnă atît construcţiilor sistematice, cel care a introdus

[8] Vezi W. Stegmüller, *Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie*, 4. Aufl., A. Kröner, Stuttgart, 1969, p. 425.

[9] N. Hartmann, *Kurze Selbstdarstellung*, în *Philosophen-Lexikon*, hrsg. von W. Ziegenfuss, Bd. I, Berlin, 1949, pp. 454—455.

[10] *Ibidem*, p. 455.

[11] N. Hartmann, *Systematische Selbstdarstellung*, în *Kleinere Schriften*, vol. I, Walter de Gruyter, Berlin, 1955, p. 7.

[12] *Ibidem*, p. 51.

perspectiva ontologică poate cea mai impozantă" [13]. Hartmann refuză construcția de sisteme de tip clasic și își propune să elaboreze o sistematică filosofică în concordanță cu noua experiență a științei și a creației culturale în genere. În contextul filosofiei contemporane, el a contribuit, într-o mare măsură, la difuzarea temei unei meditații asupra existenței, care își află elementele atît în marea tradiție greacă a ontologiei, cît și în spiritul critic modern.

Distincția între *problemă* și *interpretarea* ei într-un sistem este de o imensă importanță metodologică, atît pentru studiul istoriei gîndirii, cît și pentru critica filosofică și valorificarea moștenirii teoretice în genere. În același timp, dezbaterea acestei teme pune în evidență o veritabilă unitate între logic și istoric, între actualitate și tradiție, aduce în prim plan elementul de continuitate, fondul peren al creației filosofice. Hartmann se arată receptiv la marile înnoiri teoretice ale veacului ; el aplică ideea sistemului deschis ca principiu metodologic general, atît în studiile istorico-filosofice cît și în reelaborarea problematicii filosofice la nivel contemporan. Înțelegem astfel de ce el, rămînînd un gînditor sistematic, s-a opus manierei de a construi sisteme speculative, fără ca propria sa sistematică filosofică să fie lipsită de unele preocupări artificiale pentru armonizarea și simetria părților. Această modalitate generală a sistemului este transpusă *mutatis mutandis*, în construcția esteticii ca estetică a valorii și ca sistem categorial.

2. *Reelaborarea teoriei cunoașterii ca „ontologie a cunoașterii"*. Remarcabila lucrare a lui Hartmann *Principiile unei metafizici a cunoașterii* (1921) este semnificativă pentru ruptura sa definitivă cu gnoseologismul modern în genere și cu cel neokantian în speță, precum și pentru înțelegerea valorii și limitelor realismului în gnoseologie. Hartmann a continuat linia unei „fenomenologii realiste", propusă de Scheler ; el însă este totodată „dialectician și fenomenolog, ontolog și gnoseolog, aristotelician și hegelian". [14] Cuvintele cu care începe lucrarea lui Hartmann exprimă „o clară dezicere de neokantianism și înseamnă începutul unei noi filosofii realiste". [15] „Cercetările care urmează — scrie Hartmann — pleacă de la ideea că cunoașterea nu înseamnă o creare, o producere, a face să ia naștere un obiect, așa cum a vrut să credem idealismul mai vechi și cel modern, ci o prindere (*ein Erfassen*) a ceva care există înainte de cunoaștere și independent de ea". [16]

Trecerea lui Hartmann de la neokantianism la fenomenologie este o „adevărată conversiune, fiindcă înseamnă trecerea de la conceptul de cunoștință crea-

[13] L. Lugarini, *Nicolai Hartmann*, în *Les grands courants de la pensée mondiale contemporaine, Portraits*, Premier volume, Fischbacher, Paris, 1964, p. 663.
[14] J. Kraft, *Von Husserl zu Heidegger*, ed. 2, Öffentliches Leben, Frankfurt am Main, 1957, pp. 124, 125.
[15] Joh. Hirschberger, *Geschichte der Philosophie*, II. Teil, ed. 4, Herder, Freiburg-Basel-Wien, 1960, p. 552.
[16] N. Hartmann, *Grundzüge einer Metaphysik der Erkenntnis*, ed. 3, Walter de Gruyter et Co., Berlin, 1941, p. 1.

toare la conceptul de cunoştinţă simplă prehensiune sau recepţie". [17] Filosofia lui Hartmann „se angajează în direcţia unei metafizici a spiritului *realist*, care dă ontologiei un rol fundamental". [18] El acceptă metoda fenomenologică doar ca instrument de lucru, respingînd „reducţia transcendentală" husserliană ; se opune totodată lui Husserl şi lui Scheler, pentru care „fenomenul" este însăşi realitatea şi, ca urmare, pentru aceştia, fenomenologia se confundă cu filosofia.

Hartmann porneşte de la premisa că cunoştinţa trebuie să fie cunoştinţa lumii reale. „Drept vorbind, pentru tot ce există e indiferent dacă e sau nu obiect de cunoştinţă. Hartmann relevă cu justeţe greşeala idealismului : a suprimat transcendenţa din raportul de cunoaştere". [19] Cunoştinţa este o relaţie între două sfere separate : subiectul şi obiectul ; pentru a prinde obiectul, subiectul trebuie „să iasă din sine".

„În orice cunoaştere — scrie Hartmann — se află împreună faţă în faţă un cunoscător şi un cunoscut, un subiect şi un obiect al cunoaşterii. Relaţia care se află între ele este cunoaşterea însăşi. Termenul opus amîndurora este de neînlăturat şi are caracterul inseparabilităţii originare reciproce, este transcendenţa". [20] Funcţiunea subiectului constă „într-o prindere" a obiectului, cea a obiectului într-o „existenţă de cuprins de către subiect" ; determinarea subiectului de către obiect este unilaterală : numai obiectul determină subiectul, care obiect rămîne pentru subiect „ceva situat în afară". „Subiectul nu poate deci să apuce obiectul, fără ca să iasă în afară de sine (fără a se transcende) ; el nu poate însă să devină conştient de acest sesizat, fără a reveni la sine în propria sferă. Funcţia de cunoaştere se prezintă astfel ca un triplu act : ieşirea din sine, fiinţarea în afară de sine şi întoarcere în sine a subiectului". [21]

Orice cunoaştere vizează (*meint*) un conţinut care se află dincolo de relaţia subiect-obiect : transobiectul. Hartmann distinge între obiectul spre care tinde cunoaşterea şi obiectul efectiv cunoscut, între necunoscut şi cunoscut, între transobiectiv şi obiectiv. Relaţia de determinare este, în esenţă, „unilaterală şi ireversibilă" : „obiectul nu determină subiectul pur şi simplu (ca sferă întreagă), ci numai imaginea obiectului în el" ; indiciul obiectivităţii rămîn determinările obiectului chiar şi în mijlocirea lor la subiect. „Altfel spus : „imaginea obiec-

[17] M. Florian, *Cunoaştere şi existenţă*, Bucureşti, 1939, pp. 96—97.

[18] A. Weber-D. Huisman, *Tableau de la philosophie contemporaine*, Fischbacher, Paris, 1957, p. 383.

[19] M. Florian, *Dialectica. Sistem şi metodă de la Platon la Lenin*, Casa Şcoalelor, Bucureşti, 1947, p. 167. De remarcat că M. Florian subscria la teza lui Hartmann după care nimic nu este mai cu răspundere în filosofie decît alegerea poziţiei iniţiale, alegerea „datului". Nici el nu a putut evita însă dificultăţile acestui „dat" (pentru cunoaşterea influenţei lui Hartmann asupra lui Florian, precum şi pentru analiza critică marxistă a adîndurora, a se vedea : Gh. Al. Cazan, *Fundamentul filosofiei la Mircea Florian*, Editura Politică, Bucureşti, 1971, pp. 146—168).

[20] N. Hartmann, *Grundzüge*, p. 43.

[21] *Ibidem*, pp. 43—44.

tului în subiect este «obiectivă». Obiectiv nu este deci obiectul, ci imaginea obiectului în conştiinţă". [22]

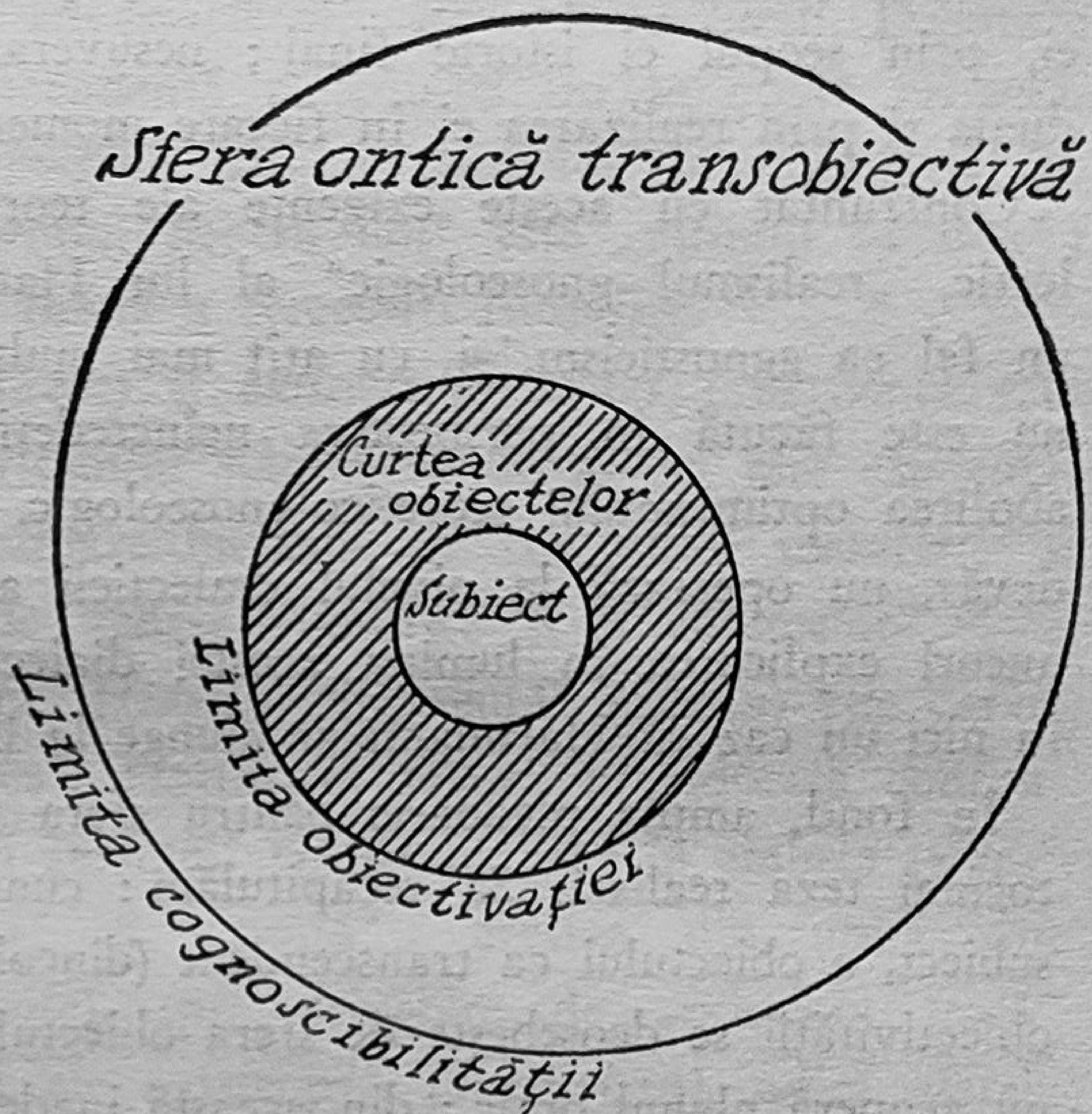
Din punct de vedere ontologic, existenţa este independentă de obiectivarea ei prin cunoaştere; „cunoaşterea poate în mod principial să pătrundă mai departe în toate direcţiile. Dar, în sensul unei cunoaşteri reale, partea respectivă este totdeauna delimitată, în fiecare direcţie rămîne opus obiectivărilor un transobiectiv necunoscut". [23] „În acest sens, se poate indica depărtarea domeniului relaţiei de cunoaştere a unui subiect drept curtea obiectelor (*fig. 1*). Aceasta înconjoară de asemenea subiectul existent ca zonă finită a existentului obiectivat în el şi este cu el împreună încartiruit sferei existenţei universale infinite. Tot ceea ce se află dincolo de această sferă de iradiere este *transobiectiv*; dar nu întreg transobiectul este incognoscibil. Graniţa cognoscibilului desemnează astfel în sfera existenţei o zonă... în cadrul căreia graniţa obiectivării în progresul cunoaşterii este mobilă... Nici aceasta a doua graniţă nu este în sine, ci numai pentru subiect; ea are numai sensul unei graniţe a capacităţii sale, să împingă mai departe graniţa obiectivării". [24]

Cunoaşterea — precizează Hartmann — este „determinarea unilaterală, ireversibilă a subiectului de către obiect"; dintre cele două „existenţe" care se află în relaţie, numai subiectul este modificat, obiectul rămînînd neschimbat. „Ontologic, nu este nici o deosebire între cunoscut şi necunoscut; prin urmare, nu este nici o deosebire de existenţă între «curtea obiectelor» şi transobiectiv şi tot atît de puţin între raţional şi iraţional (cognoscibil şi incognoscibil). Numai văzută de subiect, şi numai *pentru subiect*, există o asemenea deosebire; şi aceasta nu pentru modul existenţei sale în general, ci numai pentru cunoaşterea sa. Întreaga stratificare a sferelor nu este una ontologică, ci numai una gnoseologică". [25]

Pentru Hartmann, problema „ontologiei cunoaşterii" este legată cu cea a *iraţionalului*. Raportul între raţional şi iraţional este paralel cu raportul între obiectiv şi transobiectiv; întrucît există o mobilitate între aceste două sfere, există şi o mobilitate paralelă între raţional şi iraţional, *opoziţia* lor devine relativă. *Cunoscutul* („curtea obiectelor") simbolizează raţionalul, *transobiectivul* inteligibil este iraţionalul ca ireductibil sau numai alogic (fără să excludă posibilitatea cunoaşterii) şi, în fine, transobiectivul incognoscibil „simbolizează trans-inteligibilul — eminamente iraţional, excluzînd orice posibilitate de comprehensiune — impredicabilitatea. Numai această specie de iraţional nu mai este relativă, ci absolută, pentru că ea reprezintă o limită de nedepăşit pentru *ratio*". [26]

[22] *Ibidem*, p. 46.
[23] *Ibidem*, p. 197.
[24] *Ibidem*, pp. 197—198.
[25] *Ibidem*, p. 199.
[26] G. Gurvitch, *Les tendances actuelles de la philosophie allemande*, J. Vrin, Paris, 1930, p. 194.

Admiterea iraționalului este astfel de mare semnificație pentru fundarea ontologică a teoriei cunoașterii. Raportul cu transinteligibilul este fundamentul posesiei actuale a obiectului cunoscut, precum și al tendinței spre cunoașterea transobiectivului inteligibil ; categoriile cunoașterii și cele ale obiectului cunoașterii nu se află în raport de identitate totală. „Iraționalul joacă la Hartmann, în tratarea problemei cunoașterii, un rol central. Pe el se bazează argumentul hotărîtor împotriva kantianismului" [27].



Schema alăturată încearcă să înfățișeze complexitatea fenomenului cunoașterii, păstrînd tradițiile aristotelice și parțial pe cele hegeliene. Hartmann nu admite însă teza rezolvării contradițiilor prin depășire și nici spiritualismul hegelian, rămînînd la o soluție mult mai apropiată de adevăr ; între cunoscut și necunoscut se creează de fapt o tensiune perpetuă, întrucît realul de cunoscut nu prezintă o inteligibilitate totală, ci este, într-o anumită măsură, opac și opus raționalizării ; structura conceptuală și ansamblul sistematic categorial nu se suprapun structurilor existentului, sferei a ceea ce este independent de cunoaștere ; în acest sens se și justifică teza iraționalului în raport cu sfera inevitabil delimitată a cunoașterii.

Hartmann nu pune însă problema în termenii dinamici cunoaștere-acțiune și nici nu operează în genere — poate din rezervă față de dialectica speculativă — cu dialectica absolutului și relativului, ci numai cu deosebirea și opoziția lor. De aceea, cele două aspecte ale cunoașterii își apar ca exterioare unul altuia, granițele nefiind suficient de mobile și limitele tinzînd să se transforme în interdicții. De aci și posibilitatea interpretării ca revenire la „lucru în sine", deși Hartmann a subliniat adesea că nu dă transinteligibilului o accepție de existență în sine, opacă față de orice cunoaștere ; transinteligibilitatea transobiectului, a ceea ce rămîne dincolo de sfera cunoașterii, și încă de cunoscut, nu este o calitate în sine, o structură esențială a acestuia, ci apare numai în raport cu cel care cunoaște.

Așa cum preciza Engels cîndva, „suveranitatea gîndirii se realizează la un șir de oameni care gîndesc într-un mod cît se poate de nesuveran"; întîlnim

[27] W. Stegmüller, *op. cit.*, p. 248.

mereu o contradicție „între caracterul gîndirii omenești, reprezentat în mod necesar ca absolut, și realizarea ei exclusiv într-un șir de indivizi a căror gîndire este limitată, contradicție care nu poate să fie rezolvată decît de progresul infinit, de sucesiunea practic infinită, cel puțin pentru noi, a generațiilor omenești" [28]. În acest sens, gîndirea omenească „este în aceeași măsură suverană ca și nesuverană, iar posibilitățile ei de cunoaștere sînt în aceeași măsură nelimitate ca și limitate. Suverană și nelimitată prin natura ei, prin menirea ei, prin scopul ei istoric final ; nesuverană și limitată prin realizarea individuală și prin realizarea ei în fiecare moment dat" [29].

Confruntat cu aceste exigențe ale teoriei cunoașterii a materialismului dialectic, „realismul gnoseologic" al lui Hartmann nu poate fi apreciat în nici un fel ca agnosticism, și, cu atît mai mult, ca iraționalism. Sublinierea limitelor nu este făcută în perspectiva neîncrederii în capacitățile cognitive, nici prin abolirea optimismului teoretico-gnoseologic. Se poate spune că Hartmann, într-adevăr, nu operează la nivelul dialecticii absolutului și relativului, că înlocuiește uneori explicarea în lumina acestei dialectici cu descrierea fenomenologică, dar în nici un caz că Hartmann ar ajunge la iraționalism.

În fond, ampla pledoarie pentru sfera transobiectivului are ca rezultat major tocmai teza realistă. Să recapitulăm : cunoașterea este „imaginea" obiectului în subiect, a obiectului ca transcendent (dincolo de cunoaștere) și *determinant ;* sfera obiectivității se deosebește de sfera obiectului cunoașterii, adică planul gnoseologic nu acoperă planul ontic ; din această inadecvare izvorăște, în fond, o situație antinomică, ceea ce Hartmann numește „conștiința problemei" : cum poate subiectul să sesizeze nu cunoscutul, ci necunoscutul, transobiectivul și „progresul infinit al cunoașterii". Nu trebuie apreciate oare aceste rezultate pozitive, formulate pe fondul larg al criticii idealismului de toate nuanțele (psihologic, gnoseologic, metafizic), al categoricei îndepărtări de idealism și al apropierii de adevăr ? Și aceasta în contextul în care școlile filosofice nemarxiste erau dominate de idealism, unele dintre ele ajungînd chiar la iraționalism.

Desigur, nu trebuie să uităm rezerva continuă a lui Hartmann față de materialism, dar el lua în considerare numai forma mecanicistă a materialismului modern, și numai în raport cu aceasta formula rezerve. Ca poziție de principiu în problema gnoseologică, el nu se situa însă prea departe ; îl țineau strîns legat de o soluționare pozitivă înseși motivele aristotelice din gîndirea sa. Este ceea ce l-a și dus la o neglijare a constructivismului gîndirii (ca mecanism al autoactivității gîndirii), deși aprecia enorm rezultatele acestuia : sfera obiectelor abstracte și ideale ale științei moderne. Oricum l-am interpreta, Hart-

[28] F r. E n g e l s, *Anti-Dühring*, în K. M a r x - F r. E n g e l s, *Opere*, vol. 20, Editura Politică, București, 1964, p. 85.
[29] *Ibidem*, pp. 85—86.

mann rămîne fidel tradițiilor pozitive (materialiste, într-un anumit sens) și nu acceptă idealismul ca soluție. [30]

3. *Teoria existenței.* Prin preluarea ideii aristotelice a *ontologiei* ca *philosophia prima,* Hartmann conservă în esență o atitudine realistă. O asemenea orientare o acceptă chiar interpreții săi mai recenți. „În ducerea pînă la capăt a filosofiei sale, Hartmann nu pare să iasă din acea dificultate care va fi imputată totdeauna realismului de către adversarii săi: *dedublarea lumii.* Deoarece lumea reală este pur și simplu transcendentă conștiinței, ea se poate reflecta, după Hartmann, numai în forma imaginii sau a semnelor în conștiință" [31]. Pentru el, ca și pentru Aristotel, „primul pentru noi" este „ultimul în sine"; ca urmare, ontologia constituie sarcina finală a cercetării filosofice.

Hartmann distinge între *existență (Sein)* și *existent (Seiendes)*: existența este una, existentele pot fi mai multe. Veritabilul subiect al ontologiei este existența. „Ontologia începe printr-o anumită situare-dincoace de conținutul metafizic al problemei și de opoziția punctelor de vedere filosofice și a sistemelor". [32]

Inseparabilitatea între „existența dată" (*Dasein*) și „esență" (*Sosein*) este caracteristică tuturor „structurilor ontologice". Hartmann refuză prejudecata confundării „existenței date" cu realitatea și a „esenței" cu idealitatea; în ambele „sfere" există opoziția între „existența dată" și „esență"; acestea din urmă sînt „momente ale existenței" (*Seinsmomente*), spre deosebire de „existența reală" și „existența ideală" care sînt „feluri ale existenței" (*Seinswisen*), adică sferele fundamentale ale existenței.

Se poate, deci, formula „legea fundamentală" în raportul sferelor existenței: „existența ideală se află ca structură de bază în orice real, însă nici întreaga existență ideală nu iese din structura reală, nici aceasta din urmă nu constă în existența ideală". [33] Existența ideală există, deci, autonom, în sine, „ca aceea ce este"; chiar în cunoașterea idealului, ea este independentă de real. Într-o formă mai simplă s-ar putea spune: „idealul are chiar și existență în sine, însă aceasta este o existență «mai neconsistentă», mai slabă, mai lipsită de substanță... În acest sens se poate, de asemenea, spune și că, în ciuda «indiferenței» sale, ea este neindependentă ontic și, ca atare, nedesăvîrșită; căci independența ei este numai una gnoseologică, nu ontologică". [34]

[30] Într-un fel, Hartmann, într-adevăr, prin teoria transinteligibilului „amestecă aci două concepții diferite asupra raționalului: una veche, statică, și una nouă, dinamică" (Al. Posescu, *op. cit.*, p. 26).

[31] W. Stegmüller, *op. cit.*, pp. 283—284.

[32] N. Hartmann, *Zur Grundlegung der Ontologie*, ed. 2, Walter de Gruyter et Co., Berlin, 1941, p. 39.

[33] *Ibidem*, p. 313.

[34] *Ibidem*, p. 317.

Între cele două „sfere" există conexiuni care nu le anulează independența ontologică ; în experiență, realul e pătruns însă de structuri matematice, de esențe, de legi logice, de valori, ceea ce nu afectează autonomia existenței ideale în raport cu împlinirile ei spațio-temporale.[35] Hartmann se ridică împotriva dualismului, precizînd că între ideal și real este deosebire de „modalitate de a exista". „Unitatea lumii — scrie el — nu este sfîșiată prin dualitatea felurilor de a ființa al realului și al idealului : două moduri de a fi ale existentului nu înseamnă două lumi independente".[36]

Spiritul constituie stratul cel mai înalt al existenței reale ; este vorba de *spirit* în limitele „cîmpului experienței noastre", nu în sensul metafizic tradițional. Ca atare spiritul este în primul rînd temporal determinat și individual, ca și celelalte „existente" în cele trei straturi inferioare ale realului (anorganic, organic, psihic) și este, în al doilea rînd, ireductibil la stratul existenței de care este legat.

În accepția lui Hartmann, existența spirituală depășește individualismul vieții psihice ; individul intră într-un context de relații intersubiective, datorită cărora el capătă un aspect concret și devine persoană.[37] Spiritul *personal* este spiritul în forma individualității ca persoană responsabilă în viața etică ; spiritul *obiectiv* e forma supraindividuală și suprapersonală a spiritului, domeniul intersubiectivității, și constă în patrimoniul ideilor, credințelor și instituțiilor care leagă spiritele personale dintr-o epocă, orientînd viața lor colectivă după particularitățile epocii respective ; spiritul *obiectivat* transcende timpul și istoricitatea și se plasează în sfera ideală.[38] Spiritul personal și cel obiectiv sînt legate de contextul istoric. Spiritul obiectiv este veritabilul subiect al istoriei. „Există spirit și într-o a treia formă fundamentală — alături de cea personală și cea obiectivă. Se poate caracteriza noua problemă deocamdată în felul următor : spiritul istoric viu nu este numai obiectiv, ci făurește totodată necontenit produse de un anumit gen, în care își dă o «obiectivitate» palpabilă, distinctă de el însuși, adică «se obiectivează»".[39]

Hartmann rămîne încă departe de înțelegerea bazelor reale ale creației culturale. Pentru el, ca și pentru Hegel, munca și creația continuă să fie o

[35] Între alte consecințe ale acestei poziții, pare verosimilă ideea că teoria lui Hartmann despre existența ideală acceptă „un *ontologism al valorii* în sine" (K. Kanthack, *Nicolai Hartmann und das Ende der Ontologie*, Berlin, 1962, p. 4). În orice caz, ontologia lui Hartmann ridică mari dificultăți ; pozițiile de bază rămîn însă cele ale realismului, înțeles ca atitudine antiidealistă și antisubiectivistă.

[36] N. Hartmann, *Der Aufbau der realen Welt. Grundriss der allgemeinen Kategorienlehre*, ed. 3, W. de Gruyter et Co., Berlin, 1964, p. 58.

[37] N. Hartmann, *Das Problem des geistigen Seins. Untersuchungen zur Grundlegung der Geschichtsphilosophie und der Geisteswissenschaften*, Walter de Gruyter et Co., Berlin und Leipzig, 1933, pp. 56—61.

[38] *Ibidem*, pp. 93—99 ; 112—123 ; 177—194 ; 441—474.

[39] *Ibidem*, p. 348.

activitate a „spiritului". Așa cum spunea Marx însă, „munca este în primul rînd un proces între om și natură, un proces în care omul mijlocește, reglementează și controlează prin propria sa activitate schimbul de substanțe dintre el și natură. El însuși se opune naturii ca una din propriile ei forțe. Forțele naturale, care aparțin trupului său, brațele și picioarele, capul și mîinile, el le pune în mișcare pentre a lua în stăpînire într-o formă utilă propriei sale vieți substanțele din natură. Acționînd astfel asupra naturii exterioare și transformînd-o, el transformă totodată propria sa natură. El dezvoltă forțele ei latente și își subordonează jocul forțelor ei" [40]. Oamenii își urmăresc scopurile lor personale, particulare, dar din acțiunile lor libere, conștiente „decurg, în mod necesar, urmări neașteptate și neprevăzute de ei, care privesc întreaga societate, adică influențează totalitatea relațiilor dintre acești oameni" [41].

Un moment istoric-cultural anumit nu este niciodată omogen și nu are sens decît în fluxul dezvoltării. „Transcenderea" timpului, de care vorbește Hartmann, nu este o faptă pură a spiritului, ci una concretă, realizată de oameni în condiții istorice date. „Nu «gîndirea» i-a unit sau i-a diferențiat pe oameni, ci ceea ce ei gîndesc realmente... omul devine, se schimbă necontenit împreună cu schimbarea raporturilor sociale și pentru că neagă «omul în general» ; în fapt, raporturile sociale sînt exprimate de diferite grupe de oameni care se presupun unele pe celelalte, a căror unitate este dialectică, nu formală" [42].

În opoziție cu viziunea metafizică abstractă și cu asociaționismul psihologic, Marx a subliniat valoarea reală a personalității, omul ca întreg, ca unitate de gîndire, sentimente și voință. Omul este în același timp o realitate individuală și socială, întrucît „este vorba de indivizi reali, de activitatea și de condițiile lor materiale de viață, atît cele pe care le-au găsit gata existente, cît și cele pe care le-au creat prin propria lor activitate" [43].

În esență, Hartmann întreprinde însă o critică remarcabilă a punctelor de vedere ale idealismului psihologist și spiritualist, valorificînd totodată ceea ce este pozitiv în creația hegeliană. El distinge riguros între planul formelor conștiinței colective, al comunităților umane istoricește constituite, și planul creațiilor culturale. Rămîne însă tributar tradițiilor hegeliene, întrucît, după el, spiritul obiectiv constituie domeniul istoriei reale a colectivităților, cu tot ansamblul civilizației și al formelor conștiinței sociale, iar spiritul obiectivat este domeniul culturii ca ansamblu de creații umane în forma unor opere du-

[41] K. Marx, *Capitalul,* vol. I, în K. Marx-Fr. Engels, *Opere,* vol. 23, Editura politică, București, 1966, p. 190.

[41] G. V. Plehanov, *Opere filosofice alese,* Editura Politică, București, 1958, p. 473.

[42] A. Gramsci, *Opere alese,* Editura Politică, București, 1969, p. 51.

[43] K. Marx-Fr. Engels, *Opere,* vol. 3, ed. 2, Editura Politică, București, 1962, p. 20.

rabile.[44] Pozitivă în contextul acestei viziuni idealiste asupra istoriei este însă explicarea obiectivă a determinării reale a culturii, prin anumiți factori obiectivi fundamentali (deși nu suficient de bine analizați).

Ontologia propusă de Hartmann „ridică veritabile probleme și încheie, în mare măsură, și cu maniera speculativă-deductivă și cu empirismul inductivist. Mai mult, în contextul evoluției filosofiei nemarxiste, Hartmann păstrează pozițiile unei ontologii în bune tradiții realiste aristotelice, opusă și refuzului neopozitivist al «metafizicii» și emoționalismului heideggerian. Oricum, a construi în cadrul filosofiei burgheze din deceniile 4—5 ale secolului nostru o ontologie în spirit raționalist, antiidealist și antiteologic era, pe lîngă un mare curaj, o mărturie a unei mari profunzimi de cugetare, a unei personalități remarcabile" [45].

Distincțiile hartmanniene în cîmpul ontologiei aduc un spor de claritate și aprofundare. În raport cu analiza modernă, mult limitată de gnoseologism, și, într-un plan mai larg, de intelectualism, Hartmann evită atît reducționismul de tip empirist-psihologist sau panlogist, cît și autonomismul extremist al transcendentalismului kantian.

În acest sens, distincțiile dintre ontic și logic, logic și psihologic, logic și spiritual, logic și real apar într-o perspectivă care procedează cu multă obiectivitate și creează premise pentru o riguroasă integrare în soluția veritabilă a problemei. „Sferele" existenței ne pun în fața celui mai nou și mai dificil de explicat fel al lui a fi: idealitatea, care nu se mai poate reduce nici măcar la logic, necum la psihologic sau real; idealul și realul își apar ca „sfere" ireductibile (atît existențial, cît și valoric) și totodată ca stratificate (această din urmă caracteristică venind cu însăși argumentarea ireductibilității). Teza celor „două sfere" ale aceleiași existențe, căreia îi sînt proprii totodată *momentele (Dasein, Sosein), modurile* (posibilitate, efectivitate) și *principiile* (legile generale și legile speciale, prezentate în forma a două grupe de categorii), subliniază unitatea și unicitatea existenței, exclude orice teleologism și teologism și aduce o anume claritate în înțelegerea dialecticii esență-existență, general și particular, posibil și real etc.

Ceea ce lipsește ontologiei hartmanniene este însă o viziune evoluționist-dinamistă cu privire la lumea „sferelor" și una genetic-istoristă cu privire, mai ales, la „existența spirituală" și la idealitate. Procedînd riguros și exigent, nu putem să nu recunoaștem legitimitatea delimitărilor, a autonomiei idealului ca „fel" al existenței, a „straturilor" specifice ale idealului, chiar a autonomiei spiritului ca „strat" al realului. Toate acestea însă au relativitate

[44] Incontestabil, această analiză a „spiritului obiectivat" pregătește cadrul prezentării esteticii hartmanniene și, în genere, al axiologiei sale, care vine ca o nouă temelie a eticii și esteticii (pe lîngă ontologie).

[45] Al. Boboc, *„Ontologia critică" a lui N. Hartmann*, Analele Universității București, Seria Filozofie, Anul XXI, Nr. 1, 1972, p. 156.

nu numai în funcţie de „sferă" sau „strat" al existenţei, ci şi prin raportare la geneza experienţei umane generice, a practicii social-istorice.

Este, desigur, corect spus că idealul *este* într-un anumit fel, fie că vorbim de matematici, de legile logicii, de valori sau de structurile esenţiale *a priori* (adică universale şi necesare) ale cunoaşterii umane ; mai mult, idealul este ireductibil la real, la psihic etc. „Dar cum descifrăm misterul trăiniciei sale, al universalităţii şi al autonomiei sale în raport cu timpul istoric ? Este o întrebare la care «ontologia critică» nu poate să răspundă. Şi aceasta tocmai pentru că refuză ideea genezei dimensiunilor *actualmente* autonome, păstrează prejudecăţile antisubstanţialiste şi antimaterialiste ale filosofiei burgheze, şi chiar rezerve faţă de dialectică şi constructivism. Mai mult, acel «dincoace de realism şi idealism», care constituie leitmotivul gîndirii lui Hartmann, denotă tot o prejudecată : că geneza idealităţii ar duce la degradarea ei" [46]. Geneza concretă, în procesul practicii şi istoriei cunoaşterii umane, nu înseamnă însă simpla explicare empirică, la care, pe bună dreptate, Hartmann nu vrea să ajungă ; faptul că înseşi structurile logice elementare au o geneză nu afectează nici demnitatea, nici valoarea lor.

Elaborarea unei mari sinteze este, desigur, o întreprindere în oarecare măsură hazardată şi destinată neîmplinirii, mai ales dacă vrea să fie cuprinzătoare. Sintezei hartmanniene îi lipsesc multe, dar îndeosebi îi lipseşte dinamismul lumilor, conturate cu o migală şi o trudă demne, sub unele aspecte, de o soartă mai bună. Aşa cum observa un comentator (Hirschberger), ontologia lui Hartmann conţine întregul *corpus metaphysicum* al istoriei spirituale a Occidentului, însă acest corp este fără suflet.

II. AXIOLOGIA ŞI ANALIZA VALORII ESTETICE

1. *Ontologie şi axiologie.* Amplele analize ontologice ale lui Hartmann au pregătit nu numai o filosofie a naturii şi a istoriei, ci şi o filosofie a valorilor, axată pe studiul tipurilor etic şi estetic al valorii, care s-a concretizat într-o întemeiere totodată ontologică şi axiologică a eticii şi a esteticii.

Cîmpul axiologiei este deja pregătit prin analiza „sferei ideale" a existenţei. Încă în perioada elaborării „ontologiei cunoaşterii", Hartmann a fost preocupat de fenomenul valorilor. „Ontologia — scrie el — nu este numai fundamentarea teoriei cunoaşterii. Relaţia de cunoaştere este numai una dintre multiplele relaţii ale existenţei ; subiectul existent nu este numai cunoscător, celelalte produse ale existenţei nu sînt numai obiect de cunoaştere. Orice existenţă dată, orice viaţă, istorie, cultură, spirit şi creaţii ale spiritului aparţin aceleiaşi sfere a existenţei ca şi cunoaşterea ; şi toate domeniile de probleme

[46] *Ibidem*, p. 157.

care corespund acestei diversităţi a existenţei duc înapoi, din punct de vedere filosofic, la aceleaşi fundamente ontologice ca şi problema cunoaşterii" [1].

Ontologia valorii, a imperativului şi acţionării se deosebesc însă de ontologia cunoaşterii. În acţiune, relaţia de determinare între subiect şi obiect este alta decît în cunoaştere: „nu obiectul determină subiectul, ci subiectul determină obiectul". Principiile care direcţionează imperativul etic sînt valori morale; aceste valori sînt însă departe de a fi simple principii ale acţionării. „Ele sînt esenţialităţi ideale sub care orice existent ajunge valoros sau nevaloros. Ele sînt prin aceasta, înainte de toate, produse ale unei sfere etice ideale, care se află în strictă analogie cu sfera logic-ideală. Ele au o fiinţă în sine ideală, care este complet independentă de constituţia obiectelor, acţiunilor sau persoanelor" [2]. „În sine, valorile sînt pur obiective; ele constituie pentru orice real obiectul unic al datoriei *(Sollen)*, nu subiectul acţiunii. Nemijlocit însă ele nu pot să determine în mod real obiectul, ca principiile existenţei; obiectul are deja mai mult o determinare proprie, care poate sau nu corespunde valorii. Imperativul existenţei *(Seinsollen)* este în acest sens mai puţin decît existenţa, valorile sînt mai slabe decît principiile existenţei" [3].

În „domeniul de probleme" al esteticului există o altă relaţie între subiect şi obiect, alături de aceea a cunoaşterii şi a acţiunii. „Nu există lumi diferite, închise, în care noi trăim la fel, ci *unica* lume a obiectelor reale este pentru noi, în acelaşi timp, una teoretică, etică, estetică ş.a. Probabil că nu există nici un obiect care să nu poată fi, într-un anumit sens, şi obiect al contemplării estetice ca atare" [4]. Aceasta din urmă „este în mod vizibil una mai distinsă, mai liberă de legătura dintre subiect şi obiect care, tocmai pentru aceasta, ajunge mai adînc în iraţionalul existenţei" [5]. Principiile estetice „sînt principii ale obiectului numai întrucît acesta este obiect al contemplării estetice" [6]. În domeniul estetic, „aparţine sferei ideale nu numai imperiul valorilor, ci şi obiectul estetic concret însuşi" [7].

2. *Axiologie şi etică.* În etica sa, Hartmann continuă linia unei „etici materiale a valorilor", elaborată de M. Scheler. Însuşi Hartmann scrie că etica sa „încearcă să unească pe Kant cu Nietzsche şi Aristotel, adică apriorismul datoriei *(Sollen)* cu diversitatea de conţinut a valorilor. Terenul pe care acesta va fi posibil este etica materială a valorilor a lui Scheler. Fundamentul ontologic însă se arată în aceea că înseşi valorile au existenţă ideală şi că în acest fel de existenţă a lor vor fi prinse de sentimentul valorii. Relativitatea

[1] N. Hartmann, *Grundzüge*, p. 207.
[2] *Ibidem*, p. 208.
[3] *Ibidem*, p. 209.
[4] *Ibidem*, p. 212.
[5] *Ibidem*.
[6] *Ibidem*, p. 213.
[7] *Ibidem*, p. 542.

evidentă a valorilor, care apare în multitudinea moralelor, este în adevăr numai a unui astfel de sentiment al valorii" [8]. Valorile în sine nu au nici o putere de a se realiza în lumea reală, ci numai prin intermediul omului. „Neputința valorilor este condiția poziției puternice a omului" [9]. Numai omul ca ființă morală posedă autonomie axiologică.

„Etica — afirmă Hartmann — se orientează spre ceea ce este demiurgic în om. Aici, cugetarea umană este în căutarea și cercetarea sensului vieții. În acest fel numai ea este practică" [10]. Apriorismul în etică este însă „în întregime autonom" ; aceasta înseamnă că *valorile* au o *esență* independentă de orice ; „nu conștiința valorii le determină, ci ele pe aceasta" [11]. Esența valorii nu este aceea a legilor existenței ; valoarea este independentă de gradul „simțirii ei în real".

„*Valorile* — scrie Hartmann — *sînt ca mod al lor de existență Idei platoniciene*. Ele aparțin acelui alt imperiu al existenței, descoperit mai întîi de Platon, domeniu care nu se poate percepe în mod spiritual, dar care nu se poate nici vedea, nici sesiza" [12]. Valorile conferă existenței sens și ființare, căci „în limbajul conceptual de azi, *valorile sînt esențialități (Wesenheiten)*" [13]. Valorile sînt valabile ; ele nu sînt sursa realității, ci justificarea ei *a priori* ; nu sînt „creații formale", ci „materii" (= conținuturi, structuri sau modele), iar aprioritatea cunoașterii lor „nu este intelectual-reflexivă, ci emoțional-intuitivă" [14]. „Valorile nu sînt numai independente de lucruri valorice *(Wertdinge)*, de bunuri, ci sînt de asemenea, în mod pozitiv, condiționarea acestora. Ele sînt acelea prin care lucrul — și, într-un sens mai larg, faptele reale și conținuturile de fapt de orice fel — au caracter de «bunuri», adică prin care ele sînt valabile. Se poate traduce acest principiu în manieră kantiană astfel : valorile — oricît de depărtată ar fi legătura lor cu raporturile de fapt — sînt condiții ale posibilității bunurilor".[15]

Teza după care „valabilitatea valorii" este apriorică rămîne neatinsă chiar dacă orice prețuire *(Wertschätzung)* ar fi „pur subiectivă", arbitrară. „Superioritatea valorii este tocmai una încă necondiționată, mai absolută decît cea a categoriilor" [16]. Persoana morală însăși nu există „fără aprioricul pur al valorii" ; relația fundamentală este următoarea : „nu persoana constituie valorile, ci valorile constituie persoana. Autonomia persoanei, de exemplu, presupune deja pe cea a valorii ; ea este deja funcțiunea valorii, dacă nu cu

[8] N. Hartmann, în *Philosophen-Lexikon*, p. 461.
[9] *Ibidem*, p. 462.
[10] N. Hartmann, *Ethik*, Walter de Gruyter et Co., Berlin, 1926, p. 4.
[11] *Ibidem*, p. 47.
[12] *Ibidem*, p. 108.
[13] *Ibidem*, p. 109.
[14] *Ibidem*.
[15] *Ibidem*.
[16] *Ibidem*, p. 114.

certitudine chiar valoarea"[17]. Faptul valorilor etice relative la persoane nu înseamnă nicidecum relativitatea valorii.

„Teza că valorile sînt esențialități — arată Hartmann — a căpătat pînă acum clarificare din două părți. În primul rînd, valorile sînt un *prius* care condiționează toate formele vieții morale, pe lîngă care aprioritatea conștiinței valorii constituie numai un fenomen parțial. Și, al doilea, ele au să opună caracterul lor absolut subiectului valorizator. Se arată astfel că orice «relativitate la subiect» atinge numai structura materiei. Valoarea materiei nu este însă identică cu această structură a ei".[18] Valorile au „o ființă în sine" și, de aceea, „cunoașterea valorii este veritabila cunoaștere a existenței".[19] „Felul propriu de ființare al valorilor este în mod evident cel al unei ființe în sine ideale"; nu valorile, ci numai „sesizarea valorilor" este variabilă.[20]

Deci, Hartmann inversează raportul kantian dintre valoare și voință: voința se conformează unei norme obiective. Cu aceasta, centrul de greutate al problematicii morale este deplasat în cîmpul axiologic ca și la Scheler; de remarcat însă că Hartmann nu acceptă teza legării valorilor de intenționalitate și nici personalismul etico-religios din „*Formalismus*". Valorile au independență ontologică, sînt plasate în „sfera ideală" a existenței. Pornind de aci, se pare, unii interpreți văd în Hartmann, ca și în Scheler, niște „neoplatonici", care au ajuns la un „ontologism valoric extrem"; ambii gînditori însă pleacă de la Brentano.[21] Nu trebuie neglijată însă influența lui Nietzsche; deși nu admite individualismul acestuia, Hartmann exclude (ca și din filosofia naturii) orice teleologie și vrea o etică „dincoace de teism și ateism"; el vrea (după propria formulare) un „ateism postulatoriu": „Dumnezeu trebuie să fie mort pentru ca omul să trăiască".[22]

Pentru Hartmann, etica este autonomă, nu are nevoie de a fi susținută de o teleologie și o filosofie a divinității, ca la Scheler. Ideea fundamentală este însă a lui Scheler (și Nietzsche): valorile etice nu sînt încă toate descoperite; nu știm încă ce este bine și ce este rău, spunea Nietzsche; de aceea, cercetarea abia acum începe. Față de Scheler, etica lui Hartmann „are un caracter mai individualist (tendința către Nietzsche), situînd mult mai jos decît Scheler valoarea etosului, a dezvoltării istorice a valorilor. Pe de altă parte, Hartmann tinde să dea cercetării valorilor un caracter mult mai obiectiv decît la Scheler".[23]

[17] *Ibidem*, p. 120.
[18] *Ibidem*, p. 133.
[19] *Ibidem*, pp. 134, 135.
[20] *Ibidem*, pp. 136, 142.
[21] O. Krauss, *Die Werttheorien*, R. M. Rohrer, Leipzig, 1937, pp. 387, 395.
[22] Joh. Hirschberger, *Op. cit.*, p. 560.
[23] V. Bogdan, *Nicolai Hartmann*, în *Istoria filosofiei moderne*, vol. III, București, 1938, p. 480.

Incontestabil, etica valorilor reprezintă o formă de etică concretă, care explorează viața interioară, îi recunoaște complexitatea. În etica valorilor însă „este ignorat faptul că problema etică se înfățișează maselor în epoca modernă ca problemă socială și politică. Ea s-a menținut în sfera abstractă a vieții «pur» spirituale, izolînd problema valorilor și a realizării etice de problemele politice". [24] Etica valorilor rămîne încă departe de mecanismul social-istoric concret al condiționării și determinării valorilor. „Într-adevăr, valoarea nu poate fi o entitate metafizică și nici nu se reduce la planul subiectivității, ci ea se impune ca universal-valabilă. Distincția făcută de Rickert, și reluată de Scheler, între *valori* și *bunuri* rămîne esențială pentru depășirea exagerărilor autonomismului și înțelegerea valorilor ca sensuri general-umane înfăptuite în bunurile culturii". [25]

3. Axiologie și estetică. Investigarea esteticului este o continuare a dezvoltărilor ontologice și axiologice ale lui Hartmann; elementul de bază în estetică este distincția între „planul din față" și „planul din spate" al produselor spiritului. Unul sau altul dintre aceste planuri se manifestă în fenomenul estetic și constituie conținutul „perceperii estetice".

„Estetica zilelor noastre — precizează Hartmann — mai suferă încă de greșeala tradițională a secolului al XIX-lea: ea este încă în mod preponderent analiză a actului, nu analiză a obiectului". [26] Ca urmare a aceste situații, o știință despre valoarea estetică și specificul ei lipsește cu desăvîrșire; oricît de valabile pot să fie plăcerea, contemplarea și creația, valorile lor nu pot fi valori estetice, pentru că acestea din urmă „sînt în mod expres valori ale obiectului". [27] Se vorbește adesea de „arte frumoase", însă „frumoasă" nu este arta sau plăcerea artei, ci numai *opera de artă*: în ea și numai în ea se fixează valorile.

Care este locul valorilor estetice în sistemul valorilor în genere? „Ele nu sînt astfel valori ale actului, fie el de contemplare sau de creație, ci sînt valori ale obiectului acestor acte. Însă pentru aceasta ele nu sînt deloc valori ale unui «ființînd în sine», ca și cum acesta ar exista fără obiectul actului, ci chiar numai valori ale obiectului ca obiect al acestor acte. Ele sînt valori nu în specificul existenței lor ca atare (înțeleasă ontologic), ci în «existența lor pentru noi» — spre deosebire de existența lor în sine." [28]

[24] C. I. Gulian, *Problematica omului*, Editura Politică, București, 1966, p. 202.
[25] Al. Boboc, *Axiologie și etică în opera lui Max Scheler*, Editura Științifică, București, 1971, p. 242.
[26] N. Hartmann, *Über die Stellung der ästhetischen Werte im Reich der Werte überhaupt*, în *Kleinere Schriften*, vol. III, p. 314. Menționăm că această mică lucrare este textul unei comunicări, prezentată la cel de-al VI-lea Congres internațional de filosofie, Cambridge-Mass., 1926.
[27] *Ibidem.*
[28] *Ibidem*, p. 315.

De aceea, obiectul estetic se deosebește de obiectul cunoașterii (care există independent de noi) ; acesta din urmă se arată numai accidental ca obiect, pe cînd primul (obiectul estetic) este, dimpotrivă, în mod esențial obiect, și anume numai „obiect pentru subiect" și pentru „actele determinate ale unui subiect". Cu alte cuvinte, obiectul estetic există numai pentru cel ce îl contemplă ; de aceea, el este din fiecare loc un altul.

Spre deosebire de valorile etice, care sînt „valori ale unui existent în sine", valorile estetice sînt ale unei simple „existențe obiective" ; în terminologia kantiană, valorile estetice, „întrucît sînt valori ale obiectului ca obiect", sînt valabile ca valori ale „apariției ca apariție". Caracterul de „apariție" *(Erscheinung)* al purtătorului lor este esențialul ; acesta din urmă însă are numai „existență obiectuală", nu „în sine". [29]

Valorile estetice se constituie numai „în real" ; aceasta nu înseamnă însă „realizare", ci numai o „prezentare" *(Darstellung)*, care „este obiectivă, este obiectuală în sens strict și însuși obiect al contemplării". [30] Sfera valorilor estetice nu o constituie nicidecum realul ; ele „nu au putere", pentru că nu „merg" în real. [31] „Acțiunea artei și a contemplării estetice în viață în genere nu constă în năzuința către realitate, ci în îndepărtarea de ea". [32] Libertatea în artă nu se aseamănă cu cea etică, întrucît arta acționează în sfera posibilului. „Valoarea estetică, deci — în opoziție cu cea etică — determină pe omul care o percepe *(erfasst)*, nu în realizarea sa, ci în «prezentarea» *(Darstellung)* sa într-un altul. Acest altul este tocmai opera de artă. Prezentarea însăși este arta. [33] Valoarea estetică este autonomă, nu se fundează pe nici un alt fel de valoare.

4. *Semnificații și limite*. Filosofia valorilor a lui Hartmann, elaborată pe baza ontologiei idealității, în special prin analiza valorilor etice și estetice, încearcă să depășească o mare dificultate, și anume aceea a raportului dintre universal și specific în modul de ființare al structurilor valorice. El păstrează neatins principiul autonomiei, inspirat din criticism, dar elaborat sistematic de neokantianul Rickert și de fenomenologul Scheler, încă în primele decenii ale secolului nostru. Acești din urmă gînditori încheiaseră, într-un anumit fel, cu explicațiile psihologiste (Chr. Ehrenfels, K. Groos, R. Müller-Freienfels, Th. Lipps și alții) și cu cele „obiectualiste" (A. Meinong), dominante în axiologia germană de la începutul veacului : *valoarea* este, în sine, un mod de a fi fără a fi real (Rickert spunea chiar „imperiul irealului"), și se distinge de *bunuri* și *aprecieri* ; mai mult, ea face ca acestea să fie ceea ce sînt. Dar Rickert legase prea mult

[29] *Ibidem*, p. 316.
[30] *Ibidem*, p. 318.
[31] *Ibidem*, p. 319.
[32] *Ibidem*, p. 320.
[33] *Ibidem*, p. 321.

valoarea de modelul neokantian al valabilităţii (axîndu-şi dezbaterea pe valorile teoretice), iar Scheler considerase valorile ca obiecte ale unei intuiţii emoţionale (deşi esenţe obiective, iraţionale şi apriorice), le legase de structura intenţională a subiectului. [34]

În legătură cu încadrarea punctului de vedere al lui Hartmann s-a încetăţenit ideea că el aparţine „direcţiei obiectiviste şi absolutiste", că exprimă un punct de vedere obiectivist şi absolutist, înrudit cu cel al lui Scheler. [35] Este adevărat că pentru Hartmann, ca şi pentru Scheler, valorile ca atare sînt în sine, absolute, independente de realizările lor în bunuri şi de aprecierea subiectului. Dar cei doi gînditori se şi deosebesc, totuşi ; pentru Scheler, valorile sînt esenţe iraţionale, apriorice, sînt „semnificaţii pentru care nu există o efectuare intuitivă" (cum se spune în limbaj fenomenologic), „obiecte" independente de procesul cuprinderii reale ; pentru Hartmann, „valorile sînt esenţialităţi" şi aparţin lumii ideale, sînt *Idei* în sensul lui Platon. Se ştie că Scheler însuşi s-a delimitat de Hartmann : în „etica materială a valorilor" — precizează Scheler —, Hartmann merge spre „un ontologism real" şi spre un „obiectivism al esenţei valorii" care seamănă mult cu cel medieval. [36]

Desigur, Scheler exagerează prin această analogie cu medievalii ; adevărul este însă că punctul său de vedere este fenomenologic, pe cînd cel al lui Hartmann poate fi înţeles numai în contextul „ontologiei critice", al analizei ontologice a idealităţii, care refuză ierarhia şi personalismul teist al lui Scheler. Ambii gînditori sînt uniţi însă în atitudinea antirelativistă şi antinormativistă, în critica psihologismului şi a simplificărilor relaţioniste, precum şi în încercarea de a uni pe Kant cu Nietzsche (depăşind însă formalismul primului şi relativismul celui de-al doilea). Nici nu poate să nu fie observată concentrarea preocupării comune a lui Scheler şi Hartmann în jurul unei idei centrale : esenţa şi semnificaţia valorii etice şi a valorii în genere, întemeierea eticii din punctul de vedere al axiologiei.

Dar, ceea ce este şi mai important încă, cei doi gînditori sînt uniţi prin marea noutate pe care o aduc în axiologia modernă : distincţia între *obiectivitatea* şi *funcţionalitatea* valorilor (între planul a ceea ce este universal-valabil şi

[34] O încercare de a integra „obiectivismul şi absolutismul" a făcut J. E. H e y d e, din şcoala lui Rehmke, în lucrarea sa *Wert. Eine philosophische Grundlegung* (1926), formulînd un punct de vedere relaţionist : valoarea este o relaţie obiectivă şi absolută între un subiect şi un obiect.

[35] T. V i a n u, *Introducere în teoria valorilor*, Cugetarea, Bucureşti, 1942, p. 171, 168. Mai recent, F. J. v. Rintelen consideră pe Hartmann, alături de Scheler, pe terenul unei „fenomenologii a valorii", deosebită de „explicarea psihologistă a valorii", de „filosofia neokantiană a valorii" şi de „realismul valorilor" (vezi *Wertphilosophie*, în *Die Philosophie im 20. Jahrhundert*, hrsg. von F. Heinemann, ed. 2, Stuttgart, 1963, pp. 443—448).

[36] M. S c h e l e r, *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik*, ed. 3, M. Niemeyer, Halle, 1927, p. XIX. Asupra acestei discuţii, vezi Al. B o b o c, *Etică şi axiologie în opera lui Max Scheler*, pp. 107—112.

planul a ceea ce se raportează la cadre istorice determinate). Tocmai pe baza deosebirii dintre *valori* ca atare și raporturile lor la *lume* are sens o ierarhie a valorilor ; căci lumea obiectivă este cea care impune un primat al preferinței, determină instituirea unei valori în valoare dominantă. O asemenea distincție între obiectivitatea planului valoric și funcționalitatea valorilor într-o epocă istorică nu își poate afla însă semnificația veritabilă, metodologică și practică, în cadrul eticii valorilor, ci numai în perspectiva concepției materialiste asupra istoriei și culturii ; căci valorile au o geneză istorică concretă și ordinea lor se integrează în dialectica determinismului social, nu i se opune.

Așa-numitul „platonism axiologic" este, deci, în mod considerabil diferențiat și, în ciuda exagerărilor autonomiste, pune probleme de o stringentă actualitate. Asupra primului aspect, nu avem decît să amintim că ideea comună a autonomismului capătă la Rickert forma „valabilității în sine" (valorile aparțin regnului valabilității, care transcende subiectul și obiectul), la Scheler — forma ierarhiei valorilor într-o ontologie *sui generis,* iar la Hartmann — forma unui „strat" al existenței ideale, a cărei ontologie este parte integrantă a „ontologiei critice".

Abia Hartmann precizează în ce constă acel „în sine" al valorii, despre care vorbea Rickert : nu valabilitatea (Rickert), nici esența intențională (Scheler), ci structura ideală, fundamentul valabilității și al esenței : idealitatea ca „fel al existenței", cu un mod cu totul nou al lui *a fi* ; căci *a fi* poate să mai însemne și altceva decît *a fi real* sau *a nu fi* (irealul, ca opus al realului), anume *idealul pur,* ireductibil la esență, la logic sau la sfera matematicilor. Întrucît însă Hartmann se oprește la explicația ontologică a valorilor, nu poate trece și la explicația lor determinist-istorică (nu-și pune problema cum poate realiza omul concret valorile, care este raportul concret dintre valoare și necesitate), el rămîne legat de idealismul funciar al autonomismului axiologic.

Concepția idealistă asupra omului și culturii conduce analizele hartmanniene la dificultăți insurmontabile, proiectul său de reconstrucție radicală a filosofiei valorilor rămînînd însă una dintre experiențele cele mai de seamă ale gîndirii nemarxiste contemporane, oricum, un punct de plecare pentru elaborarea pe baze teoretice marxiste a sistemului disciplinelor filosofice.

Rămînînd pe pozițiile unei înțelegeri idealiste de tip autonomist, Hartmann nu relevă condiționarea social-istorică concretă și nu ajunge la înțelegerea caracterului relativ al independenței valorilor în istorie. El abordează problema valorii mai mult din perspectiva omului considerat ca „spirit obiectiv" și de aceea ajunge la concluzia că numai admiterea sferei autonome a valorilor ar fundamenta caracterul lor „absolut", adică universal valabil. „Acel «în sine» al valorilor, caracterul lor de coordonate permanente, universale, nu se explică însă prin absoluta lor autonomie, ci prin faptul că ele constituie semnificații

general umane înfăptuite în bunurile culturii". [37] Hartmann nu şi-a pus cu claritate problema determinismului şi a genezei istorice concrete a valorilor, a redus dialectica valorii şi a necesităţii la conceptul unic şi suprem al valorii. În etica valorilor, „necesitatea (ca expresie a nevoilor materiale politice) era un concept izgonit, care ar fi adus umbră valorilor ideale"; în fapt însă, „fenomenul etic nu poate fi redus şi denaturat monist axiologic, ci trebuie cuprins în dualitatea dialectică a conceptelor *Valoare* şi *Necesitate*, care se condiţionează reciproc" [38]. Ideea condiţionării reciproce dintre „condiţia umană" şi valori, dintre viaţa socială şi imperativ rămîne pentru etica valorilor o problemă marginală. Faţă de etica raţionalistă kantiană însă, noua formă a eticii „reprezintă un început de etică concretă, care explorează viaţa interioară, îi recunoaşte complexitatea, dar fără să-i poată dezvălui contrazicerile centrate în jurul celor două axe problematice ale planului subiectiv şi obiectiv. Etica aceasta concretă rămîne o etică individualistă... O etică nouă, total concretă, total nutrită din experienţele concrete ale etosului, trebuie să cuprindă ambele planuri: atît cel subiectiv, cît şi cel social... să depăşească poziţia mărginită a monismului axiologic" [39].

Valorile au o geneză istorică concretă, şi ordinea lor se integrează în determinismul social. Numai în perspectiva concepţiei marxiste despre om şi cultură pot fi înţelese în dialectica lor concretă problemele dificile ale originii, obiectivităţii şi valabilităţii valorilor. Omul ca fiinţă socială este cel care îşi creează şi cadrul şi cultura sa. „Omul — preciza Marx — este fiinţa supremă pentru om" [40]. „Valorile sînt în esenţa lor umane şi înfruntă timpul numai în perspectiva umanismului" [41].

III. ESTETICA

Analizele ontologice şi axiologice desfăşurate mai sus în marginea operei hartmanniene ne-au apropiat simţitor de disciplina al cărei obiect „este întinsa împărăţie a frumosului", mai exact, „vastul şi înaltul Panteon al artei". [1] Este un domeniu de care Hartmann se apropie cu o pregătire teoretică şi cu un discernămînt a ceea ce e valoare în artă de-a dreptul impresionante. Din păcate

[37] Al. Boboc, *Sens şi valoare în concepţia lui H. Rickert*, în volumul *Existenţă, cunoaştere, valoare*, Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1970, p. 222.

[38] C. I. Gulian, *Introducere în etica nouă*, Editura de stat, Bucureşti, 1946, p. 169.

[39] *Ibidem*, p. 171.

[40] K. Marx-Fr. Engels, *Opere*, vol. 1, E.S.P.L., Bucureşti, 1957, p. 421.

[41] Al. Boboc, *Filosofia valorii la L. Blaga*, Forum II, Cunoaştere şi umanism, Bucureşti, 1970, p. 174.

[1] G. W. F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. I, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1966, pp. 7, 96.

însă, contribuţiile sale în acest domeniu sînt mai puţin cunoscute [2], dominate fiind de masiva sa construcţie ontologică şi etică. Încercăm, de aceea, să punem în lumină semnificaţia esteticii hartmanniene în istoria întemeierii esteticii filosofice ca disciplină autonomă.

Deşi parţial încă insuficient elaborată în vederea publicării, *Estetica* rămîne una dintre operele remarcabile ale gîndirii contemporane ; nota dominantă a întregii expuneri o constituie spiritul de rigurozitate şi profunzimea analitică, susţinute pe investigarea domeniilor fundamentale ale artei moderne. Este de remarcat că Hartmann rămîne totuşi departe de metodele speciale de investigaţie a acestor domenii. Pe lîngă lacunele de informaţie, ar fi de reţinut faptul că el se apleacă asupra fenomenului artistic cu o anumită sistematică ontologico-axiologică ce îngreunează pătrunderea noilor metode speciale de abordare a sferei estetice ; de aceea, în referirile la lumea operelor de artă, Hartmann întîmpină dificultăţi de apreciere care fac ca judecăţile sale de valoare să se situeze uneori sub nivelul criticii de specialitate sau chiar să fie contrazise de aceasta. Oricum, cursul analizei din *Estetica* este pregătit, dar şi prejudiciat de o anumită opţiune axiologică. [3]

1. *Definirea obiectului şi a conceptelor cardinale ale esteticii.* „O estetică — precizează Hartmann — nu se scrie nici pentru cel care creează frumosul, nici pentru cel care-l contemplă, ci exclusiv pentru omul de cugetare, căruia atitudinea de creaţie şi contemplarea estetică îi apar ca o enigmă". [4] Cu alte cuvinte, în cadrul preocupărilor hartmanniene, estetica este numai pentru cel care ia o atitudine filosofică ; ea se prezintă cu tendinţa de a deveni o ştiinţă a frumosului. *Atitudinea esteticianului* este „atitudinea filosofului" ; *atitudinea estetică* „este şi rămîne atitudinea celui care contemplă şi creează artistic". [5] Cele două atitudini nu se exclud, pentru că atunci munca esteticianului ar fi imposibilă (el trebuie să fie capabil de atitudine estetică) ; pe de altă parte,

[2] Este uimitor cît de puţin s-a scris despre concepţia estetică a lui Hartmann, şi aceasta într-un veac în care predomină preocuparea pentru estetica filosofică, cu toată invazia mai recentă a informaţionalismului. Sinteza bibliografică din studiul amintit al lui L. Lugarini menţionează următoarele: F. Barone, *Assiologia e ontologia. Etica ed estetica nel pensiero di Nicolai Hartmann* (*Atti d. Accad. d. Scienze di Torino*, 88, 1953—54, pp. 217—234) ; L. Löw, *L'estetica di Nicolai Hartmann* (*Aut Aut*, nr. 23, 1954, pp. 377—388) ; E. Schaper, *The Aesthetics of Hartmann and Bense* (*Rev. of Metaph.*, 10, 1956, pp. 289—307).

[3] Menţionăm că în privinţa limitelor judecăţilor de valoare hartmanniene asupra unor domenii speciale ale artei moderne (în special muzica), am primit unele sugestii foarte utile din partea redacţiei.

[4] N. Hartmann, *Ästhetik*, ed. 2, W. de Gruyter et Co., Berlin, 1966, p. 1. În vol. de faţă, p. 1 (în continuare a doua cifră indică pagina din textul traducerii româneşti).

[5] *Ibidem*, p. 1/3.

nici nu se pot confunda, întrucît actul de creație și actul de cunoaștere nu coincid.

Hartmann nu admite teza modernă, consacrată de Hegel, după care intuiția artistică ar fi o treaptă premergătoare înțelegerii conceptuale: sesizarea estetică nu se află pe aceeași linie cu aceea proprie cunoașterii, cum credea Baumgarten, deși viziunea estetică conține anumite momente cognitive (subordonate însă actelor de sesizare și valorificare). „Arta — scrie Hartmann — nu este o continuare a cunoașterii. Și nici viziunea celui care contemplă nu este ceva de felul acesta." [6] Nici estetica nu poate fi o continuare a artei, ci ea „caută să analizeze actul viziunii și al desfătării estetice, act care nu se poate desfășura decît atîta timp cît nu este descompus și cît rămîne neturburat de gînd"; ea face obiect din actul însuși și, de aceea, obiectul estetic este pentru ea un obiect al gîndirii și al cercetării, ceea ce pentru viziunea estetică nu poate fi. „Aci se află temeiul pentru care atitudinea esteticianului nu este o atitudine estetică". [7]

Obiectul universal al esteticii este *frumosul*. Deși în estetică avem de-a face și cu opusul frumosului — cu urîtul — „este cu totul potrivit să ne menținem la «frumos» ca valoare estetică fundamentală și să îi subsumăm tot ceea ce e reușit și plin de efect în artă" [8]. Trebuie să lăsăm la o parte „metafizica artei" a romanticilor — subliniază Hartmann — și să analizăm concret valorile estetice; concepte ca sublimul, comicul, tragicul, grațiosul etc., deși sînt indispensabile ca „concepte structurale", ca „concepte valorice", ele totuși nu ne spun esențialul. Sarcina esteticii cade pe seama „analizei structurale a obiectului", care a rămas în urma analizei actelor (pe larg întreprinsă de estetica secolului al XIX-lea și apoi în neokantianism și în psihologism). A pleca de la *obiect* este „calea naturală"; expresia „arte frumoase" este înșelătoare, deoarece frumoasă „nu este nicidecum arta, ci singură opera de artă". [9]

[6] *Ibidem*, p. 4/7.

[7] *Ibidem*, p. 5/7. Poziția aceasta este poate cea mai discutabilă, pentru că aci se produce o anumită ruptură între teorie și practica artistică; prin excluderea raportului genetic se produce un fel de alienare normativă, care implică o rezervă față de actualitatea artei, față de valoarea ei cognitivă ca act. Insuficiența acestei atitudini este vizibilă ori de cîte ori se încearcă aplicarea conceptelor în interpretarea operei. Edificatoare în acest sens este explicarea fenomenului muzical prin aplicarea schemei „planul din față — planul din fund". În schimb însă, atunci cînd se ocupă de „unitate și adevăr în frumos" (secțiunea II, 3), Hartmann are în vedere, de fiecare dată, posibilitatea unui eșec în aplicarea practică, deci — limitele demersului sistematic în domeniile relativ circumscrise ale artei. „Stabilind principiul că în opera de artă e de căutat doar caracterul ei artistic, — scria Gramsci — nu e deloc exclus să cercetăm cel fel de sentimente și ce atitudine de viață circulă în opera de artă însăși" (A. Gramsci, *op. cit.*, pp. 264—265).

[8] N. Hartmann, *op. cit.* p. 7/9.

[9] *Ibidem*, p. 10/13. Această orientare către obiect este, incontestabil, reflexul acelei *„Wendung zum Objekt"* din filosofia germană contemporană, care, deși pe terenul idealismului, părăsește soluțiile extremiste subiectiviste și se angajează în direcția unui ontologism pentru care domeniile-cheie sînt valorile și sfera

Unul din conceptele fundamentale ale esteticii este *forma,* a cărei analiză aduce un spor de claritate în explicarea obiectului esteticii însăşi. Forma nu trebuie înţeleasă numai ca aspect exterior, ca principiu al modelării exteriorului, cum am zice în sens aristotelic ; forma nu se poate defini în raport cu termenul vag de „conţinut", ci în raport cu „materia" (în înţeles estetic însă : „materia" nu înseamnă ceva substanţial, ci „cu desăvîrşire numai specia elementelor sensibile care în creaţia artistică suferă o modelare de un fel particular") [10]. Acest raport „formă-materie" este fundamental pentru toată analiza frumosului ; „căci este lesne de înţeles că întregul chip de modelare în arte atîrnă, în mare măsură, de felul materiei" : nu orice fel de formă este cu putinţă în orice materie, ci numai o formă determinată într-o „materie" determinată ; fiecare domeniu al artei îşi are, tocmai, materia ei determinată.

Un alt concept fundamental al esteticii este cel de *intuiţie* : „intuiţia estetică — scrie Hartmann — este numai pe jumătate intuiţie sensibilă. Peste aceasta se ridică o intuire de gradul al doilea, mijlocită de impresia simţurilor, dar fără să se piardă în ea, ci constituindu-se ca act în autonomie clară faţă de ea". [11] Această „a doua intuire" nu are sensul platonic, ci rămîne îndreptată către obiectul individual, surprinzînd însă ceea ce simţurile nu prind direct ; ea nu este ceva ulterior, un adaos al reflecţiei, ci este totdeauna prezentă odată cu prima intuiţie.

Acordul intern al celor două feluri de intuiţie a fost numit de Kant „joc al puterilor sufletului" ; Kant s-a îndepărtat însă prea mult de sensibilitate, consideră Hartmann ; pentru a-l depăşi trebuie părăsită „colaborarea imaginaţie-intelect" şi înlocuită cu cea de „conlucrare" a două intuiţii : sensibilă şi spontan-interioară şi productivă. Ambele intuiţii constituie laolaltă elementul activ care stă la baza plăcerii, a satisfacţiei sau a desfătării.

După aceste precizări privind obiectul şi actul estetic, Hartmann pune problema *genurilor frumosului* : frumosul *natural,* frumosul *uman* şi frumosul *artistic.* El se desprinde de prejudecata deprecierii frumosului natural. „Trebuie aşadar să se pornească mai întîi de la frumosul în genere, indiferent unde şi cum apare. Şi pentru aceasta, alături de opera de artă, trebuie să-şi găsească locul său egal îndreptăţit frumosul naturii şi frumosul uman". [12] Deprecierea frumosului naturii, constată Hartmann, este şi urmarea „metafizicii idealiste" (Schelling, Hegel, Schopenhauer etc.), care a exagerat rolul frumosului artistic.

umanului. În acest fel, modalitatea tradiţională a reducerii la ontologia lucrului sau a „spiritului" este depăşită şi se creează premise pentru o reconstrucţie a domeniilor filosofice fundamentale. În acest context, Hartmann întreprinde o critică susţinută a subiectivismului cunoscutei mişcări „artă pentru artă", subliniind ideea legăturii artei cu viaţa, cu sfera „obiectului".

[10] *Ibidem,* p. 14/17.
[11] *Ibidem,* p. 17/21.
[12] *Ibidem,* p. 20/23—24.

Caracteristica *obiectului frumos* nu trebuie căutată nici în apariția „Ideii", nici a „vieții", nici a unui sens, ci „în modul de apariție însuși". [13]

Abia prin această soluție se evită și psihologismul, care a pus accent pe „pura analiză de acte"; căci, într-adevăr, actele sînt importante, deoarece nu există frumusețe în sine, ci numai „pentru cineva", obiectul estetic este „pentru noi". Fără a cădea în subiectivismul „de observanță idealistă sau psihologistă", trebuie să recunoaștem nu subiectivitatea frumosului, ci „doar o anumită condiționare mediată din partea subiectului". [14]

Apariția ca „apariție a ceva" nu este de natură etică și nici nu are caracterul unei idei; Hartmann respinge „metafizica frumosului" a modernilor; în discuție nu mai este *ce* apare, ci „numai modul de apariție". În obiectul estetic nu se amestecă modurile de ființare, căci sînt prea eterogene; „întregul" este „o alcătuire cu pur caracter de obiect, în opoziție cu toate momentele de act, ale intuirii și plăcerii estetice"; „ceva obiectual" nu înseamnă însă ceva care ființează independent de subiect, ci numai ceva în parte real, în parte ireal. „Numai astfel este cu putință ca ceva ce apare într-un lucru real să se depărteze totuși în același timp de real și nici să nu se mai întoarcă la el, fiind cu toate acestea dat ca ceva intuitiv concret, cum este de obicei numai realul". [15]

[13] *Ibidem*, p. 27/31.

[14] *Ibidem*, p. 29/33. De precizat că și în discutarea raportului dintre frumosul natural și cel artistic, Hartmann rămîne într-un vag anistoric și, prin urmare, oarecum inactual; în fond, receptivitatea pentru frumosul natural a fost sensibilizată de fiecare dată prin creații artistice. Spațiul considerabil acordat analizei frumosului în natură și în lumea omenească (întreaga secțiune a 3-a a părții I a *Esteticii*) denotă însă o remarcabilă preocupare pentru delimitarea genurilor frumosului. S-a spus cîndva — precizează el — că „abia arta ne-a descoperit frumusețea naturii"; într-adevăr, nu se poate contesta influența covîrșitoare a artistului asupra dezvoltării intuitiv-estetice; aceasta e posibilă însă deoarece „în contemplarea și în plăcerea obiectului contemplat trebuie să îi fi devenit deja conștient aceea ce, la rîndul lui, el obiectivează apoi în creație și poate arăta timpului său" (*ibidem*, p. 151/169). „Formațiile" naturii nu există de dragul impresiei; „întîlnim aci — scrie Hartmann — mai întîi indiferența minunată a obiectului naturii față de noi oamenii și de sentimentele noastre — și anume, tocmai întrucît sînt obiecte estetice și declanșează în noi anumite sentimente" (*ibidem*, p. 155/173). Natura în sens estetic ia naștere numai datorită omului, și, de aceea, este greșit să i se atribuie naturii înseși (ca domeniu de existență) ceea ce intervine în ea abia prin mijlocirea omului. O anumită critică a „metafizicii filosofice a frumosului" este implicată aci și constituie, incontestabil, o delimitare necesară pentru viitorul esteticii.

[15] *Ibidem*, p. 37/42. Deși Hartmann critică teoria *mimesis*-ului, pentru că ar mărgini activitatea creatoare, el simte totuși necesitatea de a aviza asupra pericolului autonomismului extremist, asupra dificultăților pe care le implică absolutizarea planului estetic. „Întregul de viață" în care se află artistul — precizează el — este „solul nutritiv și în același timp domeniul în care se înfăptuiește activitatea sa. Efectele ei sînt însă foarte departe de a fi pur estetice" (*ibidem*, p. 40/46). De aceea, deși au autonomie, artele nu trebuie să se izoleze de viața reală, căci, potrivit esenței lor, artele „nu pot fi decît în cadrul unei

O atare independență de real se cheamă *de-realizare (Entwirklichung)*, odată cu care apare o nouă trăsătură a obiectului frumos : realul este doar un mijloc pentru a face să apară irealul ; de aceea, procedarea creatorului este o îndepărtare de realitate (artistul nu e obligat să aducă în realitate o „idee") ; libertatea artistică corespunde „de-realizării" ca mod de ființare al activității artistice și nu se confundă cu libertatea celui care acționează.

Cele prezentate mai sus constituie o veritabilă introducere în estetică, punînd în evidență obiectul și conceptele fundamentale ale acesteia, delimitînd un punct de vedere nuanțat, care se încadrează în realismul „ontologiei critice".

Principala argumentare merge în direcția unei estetici filosofice, opusă tendințelor gnoseologizante și metafizico-romantice, păstrînd și integrînd (cu rezervele necesare) principiul kantian al autonomiei esteticului și experiența fenomenologiei. La baza noii estetici se află o adevărată ontologie a obiectului estetic, elaborată mai ales după modelul analizei „straturilor existenței reale". Spiritul „critic" se manifestă aci nu numai în pledoaria susținută pentru autonomie, ci și în anumite distincții foarte riguroase între : atitudinea esteticianului și atitudinea estetică, reflecția logico-gnoseologică și cea estetică, act și obiect, formă și conținut, frumosul artistic și cel natural etc. Peste toate acestea domină opțiunea pentru o viziune realistă-dinamică asupra raporturilor dintre artă și viață, dar delimitată de exagerările contemporane în jurul artei ca *mimesis*. Accentul pus asupra obiectului estetic (cu structura lui complexă) îl distanțează pe Hartmann de formalismul școlilor neokantiene și de psihologism, precum și de cunoscuta orientare „artă pentru artă". Interacțiunea dintre condiționare și autonomie în artă, dintre necesitate și libertate în creație este ideea care domină reflecțiile sale estetice.[16]

Preocuparea pentru o ontologie a obiectului estetic marchează un punct de cotitură în estetica veacului ; trecerea de la act la obiect în estetică poate fi privită ca o componentă a „orientării spre obiect" sau chiar ca o realizare în planul esteticii a dezideratului husserlian *„zu den Sachen selbst"*. Întreaga analiză

realități istorice". Dinamica operei de artă concepută de Hartmann „continuă să fluctueze între conștiința individuală și cea socială, constituind în fond teorii care au fost cu succes apropiate chiar și de către estetica marxistă" (M. Petrișor, *Curente estetice contemporane*, p. 83).

[16] De reținut însă că Hartmann adoptă uneori un punct de vedere prea exclusivist. În esență, nu se poate pune la îndoială, cu toate exagerările „metafizice", valoarea și actualitatea esteticii romantice, perpetuată, într-un anumit fel, în expresionism. De asemenea, estetica psihologistă a rămas în actualitate ca domeniu de cercetare, bineînțeles, cu modificările impuse de însăși evoluția psihologiei moderne. Accentul oarecum clasicizant pus pe „valorile perene" coincide cu o situație istorică în care același argument a fost folosit pentru discreditarea artei moderne, deci a „valorilor actuale". Deși în această privință atitudinea lui Hartmann este etic impecabilă, distincțiile lui sînt uneori totuși insuficient de operante. În plus, esteticul la Hartmann se constituie ca domeniu autonom, dar pe baza unui raport pasiv al „frumosului" ; viziunea oarecum metafizică asupra „sferelor existenței" reapare și în înțelegerea esteticului.

a structurii intuiției estetice, a raporturilor dintre creație și contemplarea frumosului este dominată de primatul obiectului. Numai în acest context putem înțelege viziunea unitară a lui Hartmann asupra frumosului (depășirea prejudecăților hegeliene și romantice), opțiunea sa pentru o estetică monovalentă, evitînd astfel pluralismul axiologic ; căci estetica valorii este estetica valorii fundamentale : frumosul.

Dubla natură a ființării obiectului estetic este baza unei unități funcționale complexe, căreia îi corespunde și o funcționalitate similară a actului estetic ; raportul dintre ideal și real în obiectul estetic este baza înțelegerii dialecticii necesitate-libertate în artă, depășindu-se astfel și dificultățile naturalismului și cele ale autonomismului. Echilibrul pe care încearcă să-l stabilească Hartmann aci traduce, *mutatis mutandis*, maniera kantiană de acceptare a antinomiei necesitate-libertate ; el nu acceptă însă despărțirea lumii (sensibilă-inteligibilă), nici puritatea absolută a creației artistice.

Unitatea obiectului, simțită ca „opoziția dintre ființă și neființă", se află la baza „magiei raportului estetic al apariției", „de-realizarea" în procedarea creatorului este baza libertății artistice, este forma concretă a independenței în dependență a creației umane, acțiunea conformă interacțiunii dintre ideal și real, dintre libertate și necesitate din planul ontologiei „sferelor" existenței. Actul creației artistice își păstrează toată demnitatea și autonomia în acest context tocmai întrucît este adevăratul purtător al valorii estetice, are menirea unică de „a duce în apariție" un nou mod de a exista : obiectul estetic ; „de-realizarea" este echivalentă cu o mare realizare. Cu aceasta, spiritul și creația umană capătă o nouă demnitate și o nouă semnificație în planul universal, cosmic, al ființării. „În formele plăsmuirii estetice — scria Vianu —, arta introduce valori interesînd toate domeniile culturii. Taina influenței ei stă, desigur, în această împrejurare, care explică în același timp ceea ce s-ar putea numi paradoxul artei : faptul că participă la întregul mobilism al istoriei, dar că, privită ca pură organizare formală cu scopul în ea însăși, sfidează această mobilitate și se ridică deasupra ei". [17]

2. *Raportul de apariție*. Pentru a explica *unitatea structurală a actului estetic*, Hartmann distinge între percepția obișnuită și percepția estetică ; aceasta întrucît baza unității actului estetic o constituie percepția în conștiința celui care contemplă.

Ceea ce este valabil pentru percepția în genere se potrivește în mare măsură și pentru percepția în estetică ; pentru cea din urmă însă, primul și cel mai important moment este „răsturnarea tendinței", adică întoarcerea la „atitudinea

[17] T. Vianu, *Estetica*, E.P.L., București, 1968, p. 4. Acest citat caracterizează foarte bine (tocmai prin „paradoxul artei") și poziția esteticii hartmanniene, pentru care însă arta înfruntă mobilismul istoriei prin fondul ei valoric peren, nu pur și simplu „ca pură organizare formală cu scopul în ea însăși", cum socotea Vianu.

originară" a percepției, ceea ce nu înseamnă „revenire la înțelegerea primitivă a lumii." [18] (De fapt, percepția „pur obiectuală" este un produs tîrziu al conștiinței culturale.) În conștiința estetică, percepția „nu se îndreaptă spre conexiunea obiectivă a lucrurilor, ci spre altă conexiune, care există numai în raport cu subiectul și felul său de a vedea". [19] În percepția estetică are loc „o obiectivare a subiectivului", întrucît ea „nu încorporează obiectul lumii înconjurătoare", ci îl izolează, înfățișîndu-l ca pe o lume în sine; alături de obiectivitatea cunoașterii, ea pune o alta, *specific estetică*, al cărei mod de ființare „constă în faptul de a subzista numai pentru cel ce percepe estetic". [20]

Pentru a înțelege conținutul pozitiv al intuiției superioare, ar fi necesară nu numai analiza actelor, ci și a obiectului estetic. Cert este că „întregul conținut de idei al obiectului estetic este coordonat intuiției superioare și nu este sesizat decît de ea". [21] Această intuiție duce dincolo de cunoaștere; pe bună dreptate, cei vechi considerau *visio* ca superioară purei *cognitio*. Reversul subiectiv al intuiției, pe toate treptele ei, este plăcerea; aceasta este subiectivă numai ca „tonalitate afectivă", căci ceea ce o mijlocește și o manifestă este ceva obiectiv și constituie conținutul „judecății proprii gustului"; aceasta „nu face decît să exprime ce îi spune plăcerea în intuiție; plăcerea are astfel o poziție centrală în structura actului". [22] Această independență nu justifică însă psihologismul; căci plăcerea nu este mai puțin „raportată la obiect" decît intuiția; mai mult, ea este „mesagera" valorii estetice, este „forma primară sau nemijlocită a conștiinței estetice a valorii". [23] În contemplare, plăcerea și valoarea nu pot fi despărțite, deși prima aparține subiectului, iar a doua obiectului.

Hartmann apreciază îndeosebi analizele kantiene cu privire la specificul judecății de gust, autonomia acesteia. „Astăzi — scrie Hartmann —, datorită esteticii materiale a valorilor, ne este familiar să vedem în sentimentul valorii instanța care procură orice conștiință a valorii. Kant însă cel dintîi a raportat conștiința valorii, în relația estetică («judecata de gust»), la satisfacție (respectiv, la plăcere), ca instanță care o procură Aici, așadar — mult înainte de elaborarea unui concept fenomenologic al valorii — trebuie să căutăm adevărata origine a întregii teorii ulterioare a valorii". [24] Plăcerea și satisfacția sînt recunoscute aci ca momente afective ale valorificării estetice; prin înlăturarea oricărui „interes extraestetic", la Kant se exprimă limpede desprinderea conștiinței estetice de conexiunea vieții.

Aci sensul kantian al dezinteresării se arată din altă latură: interesul este determinat de valori extraestetice, care nu determină și plăcerea estetică, ci

[18] N. Hartmann, *Ästhetik*, p. 51/58.
[19] *Ibidem*, p. 51/59.
[20] *Ibidem*, p. 52/60.
[21] *Ibidem*, p. 65/74.
[22] *Ibidem*, p. 68/77.
[23] *Ibidem*.
[24] *Ibidem*, p. 71/80.

constituie doar condițiile ei; plăcerea estetică nu este plăcerea față de aceste valori, ci are loc un raport de „suspendare", o ridicare deasupra lor și raportarea nemijlocit *numai* la valoarea estetică (bineînțeles, susținută de celelalte). „Gustarea estetică — scrie Hartmann — se suprapune deci peste sentimentele valorice extraestetice. Însuși momentul plăcerii, într-însa, alcătuiește sinteza suspendării (neutralizării) și a conservării lor, și se detașează astfel fără echivoc de ele". [25] Astfel, „gustarea estetică" este indicatoare de valoare estetică, ceea ce este de o importanță centrală în structura actului estetic, întrucît noi nu putem lua cunoștință de valoarea estetică, nici s-o simțim în alt mod.

Poziția autonomă a plăcerii estetice aruncă o nouă lumină asupra raportului de apariție; se vede acum că el depinde, în cele din urmă, de structura obiectului; de asemenea — că obiectul devine purtător de valoare abia prin plăcerea estetică; valoarea unei opere de artă există numai „pentru" un subiect care „intuiește" și se „desfată" intuind. Frumosul, deci, este dat în forma plăcerii, care nu atîrnă nici de ceea ce apare, nici de datul sensibil, nici de vreun conținut de idei, ci de faptul apariției însuși. Căci plăcerea în actul estetic este cu totul alta decît în cel teoretic sau practic, este autonomă.

Rezultă astfel că valoarea estetică nu se poate anticipa; ea nu există pentru nici o conștiință înainte de apariția ei în obiectul singular. „Ea nu este deci obiectiv sesizabilă fără intuiție... Ea, tocmai, nu există deloc înainte de a fi realizată în actul intuirii. De aceea este ea atît de strîns legată de cazul individual și, strict vorbind, nu numai de el, ci chiar de intuirea particulară, în contemplarea de fiecare dată". [26]

Valorile estetice prezintă următoarele caracteristici: (1) nu sînt valori a ceva existent în sine (nici a ceva real sau ideal), ci numai valori ale unui „existent pentru noi"; ele sînt valori ale obiectului, dar *un obiect* care nu subzistă în sine, ci numai pentru un subiect care percepe estetic; (2) sînt valori ale faptului de a fi obiect, ca atare; nici valori ale actului, nici ale unui existent ca atare, ci doar „valori ale obiectului ca obiect"; de aceea, ele subzistă independent de realitate, și chiar de realizarea a ceea ce apare; (3) ele atîrnă de raportul de apariție ca atare, de el ca un întreg; ele sînt condiționate de un subiect, dar în alt sens decît alte valori; ele sînt obiect pentru noi; (4) valorile estetice nu sînt obiective generale (cum sînt cele vitale și etice), ci sînt, în fiecare obiect particular, proprii numai lui, „valori individuale"; există și trăsături generale a ceea ce este estetic valabil, dar ele constituie numai genuri schematice, înguste; valorile adevărate se află în „particularitatea unică". [27]

După genul ei, opera de artă aparține unei forme determinate a „existenței spirituale": spiritul obiectivat; ea este *obiectivație*, adică scoaterea unui conținut spiritual, punerea lui în lumea obiectelor. *Obiectivație* este însă nu numai

[25] *Ibidem*, p. 73/82.
[26] *Ibidem*, p. 80/91.
[27] *Ibidem*, pp. 81—82/92—93.

opera de artă, ci orice alt produs creat de om ; însăşi legea fundamentală a oricărei existenţe spirituale arată că o asemenea existenţă nu poate subzista decît rezemată „pe un fundament de existenţă" (după legea condiţionării „straturilor" superioare de către cele inferioare).

Suportul „spiritului obiectivat" este altul decît cel al „spiritului viu" ; acesta din urmă prezintă o stratificare desăvîrşită a fiinţei : materie-organism-psihic-spirit ; în obiectivaţie însă lipseşte lanţul „treptelor fiinţei" : în opera de artă, de pildă, conţinutul spiritual este nemijlocit legat de treapta cea mai de jos de fiinţare a realului (cea materială) ; numai prin „introiecţia" spiritului viu, treptele sînt împlinite în înţelegerea operei. În spiritul obiectivat, întregul *raport* are trei termeni : *materia modelată* şi *conţinutul spiritual* sînt legate împreună numai pentru *spiritul viu*, în măsura în care acesta conţine predispoziţiile cerute ; acesta din urmă constituie „termenul al treilea" prin care sînt legaţi ceilalţi doi laolaltă.

Acest întreit raport nu poate fi simplificat ; prin el urmează nemijlocit mai departe modul complex de fiinţare al obiectivaţiei : ea este numai în parte reală (materia cu modelarea ei) ; conţinutul spiritual propriu-zis rămîne ireal, nu este realizat nici de spiritul viu, ci numai i se înfăţişează ca apariţie. „Se vede de aici că în raportul de apariţie este vorba de ceva mult mai general, nu de opera de artă singură. E vorba aici nu de modul particular de fiinţare al obiectului estetic, ci de modul de a fiinţa al spiritului obiectivat." [28]

În realitate, spiritul viu intervine aci de două ori : modelarea materiei şi atribuirea conţinutului spiritual sînt activităţi ale unui spirit viu, altul decît cel care receptează şi cunoaşte, spirit care poate să fi dispărut demult. În schemă trebuie încorporată şi funcţia spiritului creator. „Astfel, *raportul* ajunge să aibă *patru termeni*. Spiritul producător modelează materia ; el îi adaugă astfel conţinutul spiritual ; în acelaşi timp însă îl şi încuie într-însa, astfel încît spiritul care îl receptează la timpul său trebuie mai întîi să îl «deschidă» din nou, adică să îl redobîndească dintr-însa". [29] Spiritul receptor are de adus o contribuţie spontană ; în înţelegere şi în intuiţie, el trebuie să facă să renască ceea ce fusese produs de cel dintîi, trebuie să îl reproducă ; abia prin această contribuţie izbuteşte să facă să îi apară „conţinutul spiritual".

Chiar din perspectiva actului, care este el însuşi o intuiţie stratificată, rezultă dubla structură a obiectului estetic. Pentru a-l deosebi pe acesta din urmă de alte feluri de obiectivaţie, nu este suficientă însă referirea la soliditatea mai mare a legăturii interne, ci trebuie să ajungem la formele obiectului estetic.

Deocamdată se poate spune că „toate obiectele estetice sînt fără îndoială alcătuite din mai multe planuri, dar nu toate sînt obiectivaţii. Numai operele de artă, în calitatea lor de creaţii ale omului, sînt obiectivaţii. Într-însele, în primul rînd, se poate sesiza raportul planurilor, opoziţia felului lor de a

[28] *Ibidem*, p. 85/96.
[29] *Ibidem*, p. 85/97.

ființa și legătura lor unul cu altul. Trebuie deci să excludem aici din prima etapă a analizei obiectului tot ce nu este operă de artă, așadar frumosul naturii și frumosul uman". [30] Se adaugă la acestea și o limitare provizorie, legată de specificul artelor, după „materia" în care lucrează; căci fiecare „materie" permite numai anumite feluri de motive și numai o anumită modelare. Indirect, de aceasta depinde și felul particular al valorii estetice a unei opere de artă, întrucît faptul frumuseții stă în modul de apariție. Indiferent de modalitățile de plăsmuire însă, chiar în cazul celei mai realiste reprezentări, există „nu ceea ce e reprezentat, ci «imaginea» a ceea ce este reprezentat". [31]

Analiza *raportului de apariție* constituie partea centrală a esteticii hartmanniene, pivotul în jurul căruia se desfășoară în spirale succesive întreaga argumentare. De altfel, și ca nivel de elaborare, această parte a lucrării poate fi considerată o veritabilă capodoperă a genului. Autorul a investit aci un bogat conținut ideatic, într-o ținută teoretică elevată, care o face să rivalizeze cu modele ce i-au constituit punctul de pornire: operele estetice ale lui Kant și Hegel.

În raport cu cercetările moderne și psihologice ale actului estetic, Hartmann introduce perspectiva analizei structurii obiectului estetic; prin aceasta, însăși unitatea actului estetic apare într-o nouă lumină; perceperea estetică este ea însăși structurată în funcție de obiect; alături de obiectualitatea cunoașterii apare o alta specific estetică, care, prin varietatea de conținut, depășește pe cea a realului; prin aceasta însă percepția estetică nu încorporează obiectul lumii reale, ci rămîne cîmpul unei „obiectivări a subiectivului". Obiectul estetic are sens numai în „raportul de apariție", ființează numai pentru cel care percepe estetic; aci capătă o mare importanță și semnificație detaliul, amănuntul, nu esențialul (ca în cunoașterea realului).

Intuiția estetică este în fond finalizarea perceperii estetice și baza plăcerii și a *expresiei* ei în judecata de gust. Plăcerea, care are o poziție centrală în structura actului estetic, nu este ceva pur subiectiv, ci este „mesagera" valorii estetice; cum preciza Hartmann însuși: în contemplare, plăcerea și valoarea nu pot fi despărțite, deși prima aparține subiectului, iar cea de-a doua obiectului; întreaga pondere a sentimentului estetic de plăcere se află „pe latura obiectivă", iar aceasta se exprimă în gradele de adîncime și în particularizarea desfătării pe care o declanșează intuiția obiectului.

Sentimentul valorii este instanța care procură orice conștiință a valorii; aceasta — așa cum precizase Kant —, în relația estetică („judecata de gust"), se raportează la satisfacție (respectiv, la plăcere), ca instanță care o procură. Plăcerea și satisfacția sînt momentele afective ale valorificării estetice; plăcerea antrenează participarea eului, împlinirea lui, fără „a se pierde" în obiect și fără a suspenda intuirea. În această sinteză a plăcerii și a intuirii are sens

[30] *Ibidem*, pp. 93—94/106.
[31] *Ibidem*, p. 98/110.

conceptul kantian al „dezinteresării“ (excluderea oricărui „interes extraestetic“); el ajută la distincţia între condiţiile plăcerii estetice (valorile extraestetice) şi *fundamentul* ei în raportarea nemijlocită *numai la valoarea estetică.* De aceea, indicarea de valori estetice are o importanţă centrală în structura actului estetic; plăcerea estetică nu înseamnă bucurie în sine, întrucît desfătarea estetică este ea însăşi ceva plin de valoare.

Pe scurt, Hartmann pune în evidenţă, în acest context, complexitatea structurii actului estetic şi fundamentele valorice ale intuirii estetice, prin care se procură plăcerea şi desfătarea şi expresia lor în judecăţile apreciative ale subiectului. Fără exagerările unui determinism mecanicist, Hartmann descrie condiţiile şi fundamentele necesare obiective ale sentimentelor estetice şi ale funcţiei apreciative a subiectului, chiar baza conştiinţei critice evaluative, a unor criterii obiective de a discerne valorile veritabile ale creaţiei culturale umane. În felul acesta, funcţia „esteticii materiale a valorilor“ este mult mai complexă: ea face posibilă o reconstrucţie în teoria culturii şi în critica literară şi de artă, care, oricît ar pleda pentru un punct de vedere, nu pot evita criteriile valorice ale aprecierii decît cu riscul alunecării în subiectivism şi incertitudine. [32]

Polemica lui Hartmann cu tradiţiile intelectualiste şi metafizico-romantice ale esteticii, precum şi cu psihologismul şi formalismul contemporan lui, are la bază, aşa cum arătam mai sus, o adevărată ontologie a obiectului estetic. Acesta din urmă, după Hartmann, nu depinde nici de structura actului estetic,

[32] Nu trebuie uitate însă rezervele de mai sus cu privire la eficienţa modelelor estetice normative. În plus, stratificarea obiectului estetic propusă de Hartmann nu pare a se impune chiar în mod universal şi necesar, mai ales în lumina metodelor de investigaţie actuale. Estetica informaţională descriptivă, care se bazează mai ales pe lucrările lui Max Bense, „extrage din opera de artă anumite mărimi de cunoaştere (*Kenngrössen*), de pildă, mărimi medii, dispersiuni, valori înfăptuieşte activitatea sa. Efectele ei sînt îns foarte departe de a fi pur estetice“ informaţionale, valori de surpriză, de redundanţă etc. Această limitare la descrierea prin mijloace controlabile (în special prin evitarea evaluărilor şi interpretărilor) face posibile enunţurile exacte, inatacabile“ (H. F r a n k, *Estetica informaţională ca exemplu al cibernetizării problematicii social-filosofice*, în vol. *Estetică, informaţie, programe*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1972, p. 19). Înainte, esteticianul se deosebea de artist. „Artistul crea, esteticianul comenta această creaţie, în vreme ce publicul consuma produsul artistic. Această împărţire a rolurilor nu putea fi păstrată însă şi în condiţiile comunicaţiilor de masă. Identitatea celor trei parteneri a fost distrusă. Arta-joc (*Spielkunst*), arta permutaţională şi maşinile producătoare de artă sînt doar cîteva aspecte recente ale acestei dezvoltări“ (A. A. M o l e s, *Informaţie şi redundanţă*, în *op. cit.*, p. 28).

Bineînţeles, nu pot fi acceptate fără serioase rezerve părerile lui Moles, după care „opera este atît de mare pe cît este publicul ei“ (*ibidem*). Polemica împotriva absolutizării criteriilor valorice nu trebuie să ducă la negarea acestora, la reducerea artei la „o funcţie comunicativă“. Cu atît mai puţin se justifică tendinţa uniformizantă a „esteticii abstracte“, care „nu cunoaşte, în principiu, nici o deosebire între obiectul natural, artistic şi tehnic, ca purtător al stării estetice“ (M. B e n s e, *Mică estetică abstractă*, în *op. cit.*, p. 77). Oricum, refuzul esteticii filosofice nu este o soluţie. Teza ireductibilităţii sferelor şi dimensiunilor rămîne o mare lecţie.

nu e o transpunere a acestuia *(Einfühlung)* şi nici nu se confundă cu un plan „supraobiectual", în sine. El prezintă pentru Hartmann o structură stratificată foarte complexă, care însă este, în unele privinţe, şi discutabilă : Hartmann însuşi admite posibilitatea înlocuirii unor funcţii ale subiectului prin mijloace mecanice ; raportului de „de-realizare" (progresiv în straturile intime) i se opune virtual un raport de deformare (regresiv către straturile sensibile). Toate acestea indică o anumită incoerenţă în concepţia lui Hartmann, legată, poate, de faptul că *Estetica* nu a fost finisată.

Modul de fiinţare al obiectului estetic poate fi înţeles însă numai dacă ţinem seamă şi de pregătirea fenomenologică a lui Hartmann ; căci „faptul apariţiei" este indiferent şi faţă de real şi faţă de ireal, este doar „obiect intenţional". Numai într-o perspectivă fenomenologică putem întîlni un a fi fără a fi de fapt, care, pe deasupra, mai este şi „purtător de valoare" ; teza după care valoarea unei opere există numai „pentru" un subiect ar antrena dificultăţile idealismului gnoseologic modern, dacă Hartmann nu ar accepta experienţa fenomenologică.

„Autonomia plăcerii", întrucît ea este „factor constitutiv pentru valoarea care o indică şi de care ea este determinată", dependenţa valorii estetice „nu de ceea ce apare, ci de apariţia însăşi", participarea „fiinţei care resimte plăcerea" la creaţia de valori estetice — toate acestea rămîn neinteligibile fără perspectiva fenomenologiei. Numai că Hartmann o integrează pe aceasta în orizontul mai larg al ontologiei idealului, care constituie solul veritabil al valorii şi fundamentul a ceea ce apare investit cu valoare în ordinea estetică. Pe aceste temeiuri ale unei ontologii a valorii în contextul ontologiei sferei idealului capătă sens şi estetica valorii şi ontologia obiectului estetic : valorile estetice sînt valori ale obiectului „pentru noi" (pentru subiectul care percepe estetic), ale „obiectului ca obiect", în „particularitatea sa unică" ; desigur, *caracterul estetic* al valorii atîrnă de structura obiectului ca întreg, în pluralitatea straturilor sale.

Analiza modului de fiinţare propriu al obiectului estetic constituie totodată o veritabilă estetică a operei de artă, în perspectiva acelei filosofii a „spiritului obiectivat". Problema centrală aci este aceea a *obiectivaţiei :* creaţia unei „plăsmuiri reale durabile în care poate apărea un conţinut spiritual". „Obiectul estetic", ca „specie a spiritului obiectivat", trebuie să aibă o structură stratificată, să fie, în cele din urmă, o expresie a unităţii realului şi idealului, atît de exemplară încît să înfrunte timpul.

Analiza „raportului cu patru termeni" este una dintre cele mai complexe care s-a elaborat în istoria esteticii : în raportul de apariţie este vorba nu numai de opera de artă, nici numai de modul particular de fiinţare al obiectului estetic, ci de „modul de a fiinţa al spiritului obiectivat" ; „spiritul viu" (personal sau obiectiv) intervine de două ori : ca „spirit producător" (care modelează materia şi „închide" în ea un conţinut spiritual) ; ca spirit care receptează (a

cărui menire este să-l „deschidă" din nou, să redobîndească „conținutul spiritual") ; acesta din urmă contribuie, prin înțelegere și intuiție, la reapariția „conținutului", are deci un rol activ, nu de simplă descriere și înregistrare.

În felul acesta, actul valorificării, al cunoașterii și aprecierii valorilor devine un act de mare responsabilitate și necesită perspectiva unei concepții istorico-culturale și a unor criterii bine fundate ; valorificarea și integrarea valorilor în noile contexte culturale decurg cu necesitate din dialectica tradiției și a actualității și se erijează într-o datorie a generațiilor prezente față de șirul celor care au fost, au trăit, au gîndit, au visat, au făcut proiecte, au creat și au lăsat urme durabile în planul culturii (al „spiritului obiectivat", cum ar spune Hartmann).

Dincolo de posibilitățile fenomenologiei, Hartmann distinge astfel : (a) geneza operei (procesul de creație) ; (b) existența operei (integrată în regnul „bunurilor" culturii) ; (c) apariția ei ca „fenomen", ca „obiect estetic" (procesul de receptare, valorificare, care este în același timp un proces de contemplare, trăire și recunoaștere a valorii dincolo de ceea ce apare). Căci *valoarea* estetică este cea care fundează *obiecte* estetice, nu simpla apariție a acestora din urmă ca „fenomen". De aceea, după Hartmann, estetica nu poate fi întemeiată pe fenomenologie, ci numai pe ontologie și axiologie. În această perspectivă, *opera* apare ca „fenomen" (al descrierii fenomenologice), este în forma „bunurilor" culturii și este valabilă în măsura în care întrupează planul valoric, este expresie a creativității umane.

Așa cum subliniam mai sus, însă, concepția idealistă asupra omului și culturii nu-i permite lui Hartmann o deschidere către factorul activ al creației valorice : omul ca individ concret și totodată ca ființă socială. Căci omul este cel care dă sens și valoare existenței sale și mediului în care trăiește, își creează și cadrul și cultura sa, care devin astfel o modalitate de înfăptuire a umanismului.

În opera de tinerețe a lui Marx întîlnim deja premisele teoriei dialectice a valorilor. „Marx a intuit în chip genial raportul fundamental dintre procesul subiectiv, latura interioară a *obiectivării*, și noua lume *creată* a culturii" [33]. Astfel, el scria că „simțurile așa-zise spirituale, simțurile practice (voința, dragostea etc.), într-un cuvînt, simțirea *umană*, natura umană a simțurilor se formează numai grație... naturii umanizate" [34]. Cea mai frumoasă muzică are sens pentru urechea cultivată, altfel sunetele nu se încheagă în nici o semnificație estetică. „Tot astfel, *simțurile* omului social sînt altele decît cele ale omului nesocial ; abia prin bogăția obiectual desfășurată a ființei umane... se formează bogăția simțirii umane subiective. O ureche muzicală, un ochi care percepe frumusețea formei etc., pe scurt, *simțuri* capabile de desfătări omenești și care

[33] C. I. Gulian, *Existențialism și axiologie marxistă*, în vol. *Aspecte din filosofia contemporană*, p. 117.

[34] K. Marx, *Manuscrise economico-filosofice din 1844*, în K. Marx-Fr. Engels, *Scrieri din tinerețe*, Editura Politică, București, 1968, p. 581.

se afirmă ca forțe esențiale umane" [35]. Omul — preciza Engels — „subordonează natura scopurilor sale, o stăpînește" [36].

3. *Modelare și stratificație.* Analiza de pînă acum arată deja trăsătura cea mai importantă a obiectului estetic: opoziția de straturi, iar în artă opoziția planurilor de existență; întrepătrunderea straturilor și semnificația acesteia pentru raportul de apariție. „Într-un fel oarecare, estetica trebuie să-și încerce puterile cu problema formei" [37]. Opoziția de existență între cele două planuri „constituie, ontologic, ceea ce e mai caracteristic în obiectul estetic: o alcătuire unitară este totalitatea indisolubilă a ceva real și a ceva ireal — un non-sens ontic oarecum —, posibilă numai prin participarea hotărîtoare a celei de al treilea membru, subiectul receptor, care rămîne totuși el însuși în afara stratificației". [38] Aceasta nu este însă valabil și pentru frumosul naturii și pentru frumosul uman; aci, ceea ce apare este real, și astfel distincția modurilor de existență e înlăturată.

Alături de opoziția modurilor de existență intervine o deosebire a straturilor; această nouă opoziție descompune planul din spate într-o întreagă succesiune de straturi, care lasă neatins planul din față. Pentru opera de artă, succesiunea este prezentă numai în raportul de apariție, pentru subiectul care contemplă; aceste „straturi" sînt ireale, dar estetic esențiale. Pe scurt, „potrivit modului de existență, obiectul artistic prezintă inevitabil două straturi, potrivit structurii globale a conținutului — cu alte cuvinte, potrivit formei interioare —, el are straturi multiple". [39]

Pluralitatea straturilor „planului din spate" în ceea ce privește conținutul este condiția estetică a adîncimii și plinătății estetice, a frumuseții. Succesiunea straturilor în diferitele arte este foarte diferită. Succesiunii treptelor de dependență în raportul progresiv al apariției trebuie să-i corespundă una paralelă în raportul construcției operei de artă; în activitatea de creație, stratul care apare trebuie să fie de fiecare dată factorul determinant pentru cel transparent, prin modelarea căruia el trebuie să apară. În genere, exteriorul este determinat de interior. „Despicarea planului din spate, care la început părea unitar, într-o întreagă succesiune de straturi, este în felul acesta ceva central sub raport estetic." [40]

[35] *Ibidem*, p. 580.
[36] K. Marx-Fr. Engels, *Opere*, vol. 20, Editura Politică, București, 1964, p. 477.
[37] N. Hartmann, *op. cit.*, p. 164/183.
[38] *Ibidem*, p. 165/184.
[39] *Ibidem*, p. 166/185.
[40] *Ibidem*, p. 171/191. Această paralelă între succesiunea treptelor de dependență în raportul de apariție și construcția operei de artă nu este scutită de o anumită artificialitate; ea pare mai mult un rezultat al sistematicii filosofice, decît rezultatul unor observații concrete. Totul devine inteligibil însă, dacă luăm în considerare polemica lui Hartmann cu estetica psihologistă a actelor și teoria sa filosofică a primatului obiectului în orice structură a existenței

Hartmann se delimitează de estetica formală, precizînd că forma singură nu poate avea frumusețe; de fapt, într-o operă de artă, fiecare strat își are modelarea sa proprie și, de aceea, forma prezintă o mare varietate. Orice unitate este unitatea unei diversități. „Este însă o lege categorială — scrie Hartmann — că unitatea este cu atît mai puternică, cu cît diversitatea pe care urmează să o domine este mai bogată și mai multiplă". [41] Înțelegerea acestei teze cere de drept o parcurgere a tuturor nivelelor categoriale ale unității și multiplicității; odată cu „înălțimea" acestora, unitatea formațiilor devine tot mai nedesăvîrșită. Dacă ne gîndim că obiectul estetic se află pe treapta cea mai de sus, atunci este clar că nu atingem desăvîrșirea; unitatea artistică nu poate totdeauna să stăpînească diversitatea cu care are de-a face (de aceea, unele produse apar înecate în detalii).

În artă se urmărește crearea unei unități de alt tip; în opoziție cu ceea ce este dat, aceasta trebuie să fie de fapt inventată. Înăuntrul artelor (chiar a celor care „nu țintesc la reprezentare") are loc o modelare eșalonată, care este în esență o *remodelare*: „materialul pe care îl preia arta nu este pur și simplu reprodus, ci transformat în altceva. Acesta este temeiul pentru care toate teoriile imitației sînt greșite, oricît începuturile artelor ar consta în imitația a ceva dat". [42] Pentru remodelarea în artă sînt caracteristice următoarele: (1) transformarea a ceea ce este uman-sufletesc în ceva ce nu este sufletesc și uman (obiectivația ca atare); (2) transpunerea în ireal („de-realizare"); (3) remodelarea în planul intuitivității. Momentul hotărîtor aici este menținerea strictă a irealității sau poate chiar abia „de-realizarea" resimțită, ceea ce nu contrazice intuitivitatea; este vorba însă de o intuitivitate de ordin mai înalt, pe care numai artele o procură: este „a doua intuiție" care se adaugă percepției, dar trece în opoziție față de ea și posedă privilegiul libertății interioare (acela de a intui ceea ce real nu există).

Principiul remodelării nu poate fi *Ideea*, ca în „metafizica clasică a frumosului"; trebuie să plecăm „de la esența ontică a ființei ideale, așa cum o cunoaștem din plăsmuirile matematice sau valorice: indiferentă față de realitate și irealitate, dar deschizînd mai mari posibilități decît realul". [43] O atare ființă

(reale sau ideale). Incontestabil, fără distincția între act și obiect, concepția lui Hartmann devine ininteligibilă. În ce măsură această distincție, preluată din ontologie, se justifică într-o ontologie a obiectului estetic, rămîne o problemă de discuție. Pentru Hartmann, analiza „raportului de apariție" vine ca o soluție, greu de înțeles însă fără acceptarea formației lui fenomenologice; numai pe acest teren, deloc neglijabil chiar la nivelul modelelor estetice mai noi, departajarea operată între act și obiect se justifică sub raport valoric: obiectul estetic este ireductibil la actul prin care apare, care îl propune; cauză: dimensiunea valorică însăși ca fond peren al creației umane, în contextul căreia poate avea sens și semnificație sfera autonomă a esteticului.

[41] *Ibidem*, p. 223/248.

[42] *Ibidem*, pp. 228—229/ 254.

[43] *Ibidem*, p. 231/256.

ideală nu au însă plăsmuirile care apar în straturile planului din spate al operei de artă (aceasta ar însemna ca „plăsmuirile poetice", de exemplu, să poată fi sesizate și fără opera de artă) ; căci ele nu pot fi sesizate independent de operă și nici nu subzistă veșnic.

Ponderea principală în acea independență a modelării straturilor obiectului cade pe straturile de mijloc. Modelarea și „apariția" sînt strîns legate împreună ; distincția este mai întîi „numai de ordin metodologic : nu putem în fond să «analizăm» forma estetică în nici unul din straturile ei, ea este și rămîne secretul artei ; numai în anumite trăsături exterioare, ea poate fi caracterizată. Putem în schimb să analizăm raportul de apariție... Dovada raportului de formă ascuns în raportul de apariție nu poate fi adusă decît descriptiv, pornind de la edificiul straturilor operei de artă". [44]

Forma unei opere de artă, deci, nu este ceva unitar-sesizabil, ci este eșalonată : în *raportul de apariție,* totdeauna modelarea stratului anterior este condiția apariției celui din spate ; în *raportul de construcție* al operei de artă însă, modelarea stratului din spate este condiția pentru modelarea celui din față. Independența și dependența modelării „se întovărășesc de-a lungul tuturor straturilor" ; important este aci de reținut că modelarea unui singur strat izolat nu constituie nicidecum o formă estetică și, de aceea, „estetica formei" nu se justifică. „Mai adîncă însă este frumusețea în care ochiul pătrunde printr-un șir mai mare de straturi" ; adîncirea „nu depinde de opoziția între raportul de apariție și jocul formelor". [45]

Prin ideea „sentimentelor estetice ale formei", estetica secolului trecut rămînea departe de raportul de apariție, reducînd frumusețea la un joc pur de forme. Pe latura actului, acestei atitudini îi venea în întîmpinare părerea că arta ține de sentiment, și astfel intuiția era dezavantajată. [46] „Forma ca obiectivație de sine a creatorului — indiferent dacă este voluntară sau involuntară — nu ne este îngăduit să o subestimăm, întrucît de ea atîrnă momentul conștiinței de sine, al sesizării de sine" ; creatorul însă nu vorbește despre sine și nici nu se înfățișează pe sine : el dă mărturie despre spiritul întreg pe care-l are la bază și dinăuntrul căruia creează, nu „din pura subiectivitate proprie", ci „din spiritul obiectiv devenit istoric, în care el a crescut și care este creator în el". [47] În modalitatea ei particulară, opera este „mărturia unui spirit istoric, este obiectivarea lui" ; personalitatea artistului, cu subiectivitatea ei, a dispărut totuși în modelarea materialului.

[44] *Ibidem,* p. 235/261.
[45] *Ibidem,* p. 248/275.
[46] Hartmann critică teoria psihologistă a „*Einfühlung*"-ului, care a denaturat acest concept „eminent, rodnic sub raport estetic" ; în fond, există o activitate a subiectului în obiectul estetic, dar nu ca o proiecție a sentimentelor noastre, ci ca „intuiție reproductivă de ordin mai înalt" (rolul subiectului receptor în raportul cvadripartit).
[47] *Ibidem,* pp. 258—259/287—288.

Libertatea în artă se referă la „jocul cu forma", la modelare dincolo de empiric, la alegere și eliminare etc. ; este o libertate pozitivă, care nu exclude legitatea, nici lipsa de determinații, ci introduce și legi proprii, autonome. „Mai precis exprimat : în domeniul modelării creatoare există principii proprii de unitate și totalitate, care nu intervin în altă parte ; acestea exercită o necesitate strictă în opera de artă, nu sînt însă, în ce le privește, dependente de alte principii, fie ele de ordinea ființei, fie de aceea a imperativului. Ele însești constituie așadar libertatea estetică a spiritului creator". [48] Libertatea estetică „este identică în conținut cu necesitatea estetică" ; unitatea operei se întemeiază pe necesitatea interioară și totuși lasă loc libertății de creație. „Liberă" este o creație în sensul că ea „descoperă și pune în valoare o posibilitate nouă de a face să apară ceva ascuns în spate". [49].

Care este cerința de adevăr în artă ? Desigur, nu se poate extinde „adevărul teoretic", adică al „corespondenței pure cu ceva care există în mod real" ; căci nu trebuie să excludem fantezia. Sensul artei „nu se epuizează în a ne învăța, a ne desluși sensuri și a ne face mai înțelepți. Sarcina ei originară este mult mai simplă, aceea de a ne bucura. Altfel nu ar avea sens să vorbim de «satisfacția» pe care o procură arta, de «plăcere» și de «gust»" [50]

„Realismul" în artă „este esențial chestiune de formă" ; în fond, principala funcție a artei constă în a face să apară. Măsura „adevărului vieții" nu este numaidecît viața însăși, ci viața așa cum este văzută și înțeleasă de epocă și de artist. Poezia, pictura, sculptura etc., confirmă în esență următoarele teze : „1. adevărul artistic este o punere în lumină (revelare) a unor conexiuni esențiale ale vieții omenești, ale celei reale ca și ale celei doar «posibile» (imaginate) ; 2. el are drept suport modelarea artistică, aceasta constituind la rîndul ei un întreg structural intuitiv de adecvare la esență și adecvare la viață ; 3. caracterul acesta de întreg nu trebuie numai să revină în fiece strat al operei de artă, ci să fie realizat în unitatea succesiunii de straturi. Numai în felul acesta se reunește, în adevărul imanent al unității de formă, adevărul vieții cu adevărul esenței". [51]

Analiza consacrată modelării și stratificației dezvăluie și mai profund complexitatea obiectului estetic și a interacțiunii lui cu actul estetic în raportul de apariție. Totodată, Hartmann continuă preocupările pentru o estetică a operei de artă ; semnificativă este în acest sens urmărirea succesiunii straturilor în arte. Hartmann evidențiază cu acest prilej semnificația estetică a modului de structurare a operei, condițiile structurale ale împlinirii estetice. Căci operele artei „sînt atît de indisolubil legate de forma înfățișării lor materiale, încît orice schimbare a acesteia le modifică sensul și valoarea". [52] Prin sunet, prin

[48] *Ibidem*, p. 280/311.
[49] *Ibidem*, p. 283/315.
[50] *Ibidem*, p. 296/330.
[51] *Ibidem*, pp. 312/347.
[52] T. Vianu, *Postume*, E.L.U., București, 1966, p. 173.

culoare sau prin cuvînt, opera de artă realizează un întreg univers, propune o nouă lume și o nouă demnitate a omului.

Reflecțiile asupra formei delimitează și mai riguros analiza hartmanniană de orice psihologism și formalism, păstrînd însă principiul activității, al creativității spiritului. Forma — preciza Hartmann — prezintă o foarte mare varietate, întrucît într-o operă de artă fiecare strat își are modelarea sa proprie ; ea este o unitate a unei diversități, unitate inventată în procesul *remodelării* materialului dat. Remodelarea este procesul complex care unește obiectivația, „de-realizarea" și structurarea intuitivității ; principiul acestei uniri nu poate fi transcendent (prototipul, Ideea), ci idealitatea apariției. Potrivit straturilor obiectului estetic are loc o eșalonare a modelării, bazată pe principiul diversității și al independenței straturilor ; aci se unesc modelarea și „apariția", ceea ce este foarte important metodologic, deoarece noi nu putem analiza forma estetică în nici unul din straturile ei (ea rămîne „secretul artei"), ci numai în trăsăturile exterioare și în „raportul de apariție".

Forma artistică își are legea ei proprie, care este legea operei de artă ; libertatea de creație nu este contrazisă de necesitatea formei. Hartmann se dovedește aci un remarcabil dialectician : unitatea operei se întemeiază pe necesitatea interioară și totuși lasă loc libertății de creație ; aceasta din urmă „descoperă și pune în valoare o posibilitate nouă de a face să apară ceva" ; prin aceasta, menirea artei este nu de a ne învăța, ci de a ne bucura. Unitatea și adevărul în frumos sînt legate structural de formă : „adevărul artistic" nu se reduce la adevărul-corespondență al cunoașterii, ci este „revelarea" unor conexiuni esențiale ale vieții (reale sau doar posibile) printr-o modelare artistică ; în unitatea seriei de structuri a operei de artă, adevărul vieții și al esenței se reunesc „în adevărul imanent al unității de formă".

„Cu cît mai bogată în fapte, evenimente, nuanțe concrete este viața, cu atît mai cuprinzătoare și mai înaripată poate fi asimilarea ei. Pentru a o stăpîni, artistul îi va pătrunde sensurile ascunse și le va potența" ; generalizarea se desfășoară „pe viu", și „dacă știința distilează esența fenomenelor, arta creează fenomene esențiale".[53] Într-adevăr, arta se distinge prin caracterul ei concret, sensibil, fenomenal, „prin forța ei de generalizare individuală și individuată" ; că ea „reprezintă o formă a gîndirii, dar cu o gnoseologie aparte" sau că „reflectarea, în sens gnoseologic cuprinzător, rămîne atributul oricărei creații artistice"[54], este discutabil însă. Concepția lui Hartmann vine aci cu un argument hotărîtor împotriva tendințelor gnoseologizante : adevărul în artă ține de structura formei, dar aceasta, într-adevăr, nu este o creație liberă de premise (reale și ideale) ; modalitatea de împlinire a adevărului nu are nevoie de corespondență și reflectare, pentru că acționează într-o nouă sferă a ființării :

[53] I. Ianoși, *Dialectica și estetica*, Editura Științifică, București, 1971, pp. 88, 84.
[54] *Ibidem*, pp. 84, 80.

obiectul estetic. Ca unitate a celor două planuri, aceasta prezintă valenţe valorice specifice, ireductibile la valorile de adevăr (gnoseologice) ; obiectivitatea sa este consecinţa faptului de a fi obiect (a obiectualităţii) şi nu a unei corespondenţe cu realul.

Prezenţa simultană a realizării şi a „de-realizării" ne pune în faţă un mod al lui a fi fără a fi real sau adevărat ; abia condiţiile faptice şi valorice ale creaţiei artistice ne pun în faţa unei modelări în a cărei unitate structurală adevărul imanent este o valoare subordonată valorii estetice : pentru a intra în competiţia adevărului, obiectul estetic trebuie să fie mai întîi împlinit sub aspectul esenţial al valabilităţii valorii estetice.

Am face aci o analogie cu primatul corectitudinii de sens asupra corectitudinii logic-formale din logica modernă ; aşa cum, pentru a fi corectă, este o condiţie majoră ca expresia în care apare o judecată să aibă sens, şi pentru opera de artă (în ultimă instanţă, o expresie), nivelul valoric (dimensiunea specific estetică) este condiţia adevărului imanent ei sau, mai exact, este structura în care apare adevărul, nu al datului, ci al perspectivei (realului sau idealului). Deci, nu o gnoseologie aparte a artei, ci o axiologie a ei este condiţia constituirii esteticii ca disciplină filosofică autonomă.

Realismul trebuie legat însă în mod esenţial de o înţelegere dialectică a conceptului de *reflectare estetică*, şi aceasta în perspectiva teoriei marxiste asupra creaţiei artistice şi asupra omului şi culturii. „Arta — scrie Lukács — nu este pur şi simplu conştiinţa oamenilor despre ceva care există independent de ea. Acest moment este şi el fireşte cuprins în reflectarea estetică. Dar rămîne aci numai ca moment, iar ceea ce este specific estetic în această reflectare constă în a fi conştiinţă de sine a omenirii. Aceasta se pregăteşte de la trăirile preartistice ale creatorului pînă la naşterea operei, se împlineşte în operele individuale plăsmuite şi îşi dobîndeşte împlinirea sa socială în trăirea estetică a receptivităţii şi în starea ulterioară ei"[55]. Artei nu i se poate aplica direct „structura practicii din viaţa cotidiană şi modul de reflectare care îi stă la bază". Caracterul social al artei şi posibilitatea de a avea o conştiinţă adecvată asupra lui „nu implică, fireşte, nicidecum în mod obligatoriu simplificarea nepermisă a specificului reflectării estetice"[56].

Spre deosebire de atitudinea etică, „orientată practic spre realitatea omenească însăşi", estetica „năzuieşte contemplativ la o reflectare a lumii esenţiale pentru om". „Dialectica reflectării estetice, care decide asupra fidelităţii şi adîncimii, asupra adevărului şi bogăţiei, asupra cosmicităţii şi puterii de evocare a operelor de artă, porneşte, înainte de toate, din relaţia reciprocă dintre obiectivitate şi subiectivitate... Numai cînd subiectul creator este capabil să sesizeze raportarea obiectelor la oameni (la genul uman) — ca o determinare proprie,

[55] G. Lukács, *Estetica*, vol. I, Editura Meridiane, Bucureşti, 1972, pp. 812—813.
[56] *Ibidem*, p. 806.

inerentă obiectelor, iar pe de altă parte să facă să crească organic reacțiile oamenilor asupra mediului lor dintr-o substanță acționînd unitar, care le cuprinde pe amîndouă, numai atunci se poate constitui echilibrul în tensiune dintre subiectivitate și obiectivitate, ca o sinteză estetică nouă, unitară și nemijlocită, substanțială și evocativă... Caracterul nemecanic, dialectic al reflectării estetice se impune prin aceea că această reflectare depinde în mod decisiv de constituția subiectului" [57].

În esență, *realismul* artei exprimă deschiderea ei spre ceea ce este nou sub aspect valoric, întrunește semnificațiile și încercările, dramatice adesea, ale unor colectivități umane sau ale unor clase sociale de a-și înfăptui idealurile de progres și libertate. În perspectiva *realismului*, creația artistică este străbătută de o anumită intenționalitate, desprinzînd din prezent sensurile majore ce proiectează deja viitorul. Departe de a se confunda cu simpla copiere a unor realități date, veritabilul realism al unei opere se afirmă numai atunci cînd aceasta nu numai că este realizată artistic, dar și desprinde sensuri profunde ale dezvoltării sociale și umane. Ca structură fundamentală a unei concepții științifice, materialist-istorice despre raporturile dintre artă și realitate, realismul ține de regnul valorilor perene ale creației umane și nu trebuie să fie trecut sub tăcere sau chiar stigmatizat sub pretextul existenței unor neîmpliniri în cîmpul creației artistice sau prin extazul în fața forței nemăsurate a informaționalismului reducționist ce se extinde tot mai mult în teoriile asupra artei moderne.

4. *Valori și genuri ale frumosului.* În estetică avem de-a face „cu un număr nesfîrșit de valori foarte individualizate" ; dincolo de acestea se află însă domeniul unei întregi clase de valori, „al valabilității ca atare", în opoziție cu valorile utilității și ale bunurilor, cu valorile vitale și cu valorile morale.

Valorile estetice nu se pot reduce la cele etice sub pretextul că este vorba de o reprezentare a umanului, a fondului moral din om. „Căci valorile estetice pot aparține la tot ce este — cele etice însă numai omului" [58]. Pentru a evita pericolul hegelianismului și pe cel al formalismului, Hartmann precizează că „valoarea estetică nu este o valoare a actului, ci o valoare a obiectului, în timp ce valoarea morală este esențial a actului" [59]. Valoarea estetică poate fi determinată în mod nemijlocit drept valoare a ceva „lipsit de scop", adică „a ceva care nu există de dragul unui scop". [60] Această dezinteresare „nu exprimă nimic decît valoarea intrinsecă absolută, ireductibilă la altceva, a frumosului". [61] Lipsa de utilitate nu înseamnă superfluitate, nu transformă frumosul într-un simplu lux.

[57] *Ibidem*, pp. 753—754. Remarcăm aci că discuțiile mai recente asupra realismului reiau, oarecum, tezele lui Lukács.
[58] N. Hartmann, *op. cit.*, p. 343/381.
[59] *Ibidem*, p. 344/381.
[60] *Ibidem*, p. 345/383.
[61] *Ibidem*, p. 346/383.

Valorile etice pot fi condiția valorilor estetice, dar nu fundarea lor ; dependența nu trebuie să constea decît în prezența valorilor care fundează : aci, în resimțirea morală corectă a valorilor de către subiectul care contemplă. În mod analog cu „fundarea" valorilor etice pe valorile de bunuri, se pot constata trei independențe caracteristice : (1) valoarea morală nu revine în valoarea estetică pe care o susține, nici ca nuanță valorică, nici ca componentă valorică ; (2) înălțimea valorii estetice este independentă de înălțimea valorii morale pe care este fundată ; tot astfel de ponderea non-valorilor morale ; (3) înfăptuirea (nu „realizarea") valorii estetice este cu totul independentă de realizarea valorilor morale pe care este fundată.[62] Prin această „fundare", deci, autonomia valorii estetice rămîne neatinsă ; căci ceea ce rămîne ca moment al dependenței în „fundarea" valorilor estetice pe cele etice este în genere „numai faptul că valorile și non-valorile etice sînt prezente în modelarea materialului, că ele își dobîndesc dreptul lor și li se răspunde cu sensibilitatea valorică justă".[63]

„Raportul de fundare stăpînește pe întreaga linie de hotar a valorilor estetice față de celelalte clase de valori" ; excepție fac valorile de adevăr (raportul de „adevăr al vieții"). Spre deosebire de „fundarea" valorilor etice (fundate pe valori de bunuri), valorile estetice nu sînt nici în întregime, nici în mod necesar fundate pe celelalte. Întreaga analiză a valorilor ne apropie de valorile estetice, pe care nu le putem sesiza altfel decît nemijlocit, cu sentimentul valoric, adică în desfătarea și dăruirea estetică.

Valoarea cu adevărat estetică este individuală, valoarea unui obiect singular ; la fel și *frumosul*. „Strict vorbind, «frumosul», în universalitatea aceasta, nu există. Dimpotrivă, conceptul frumosului, pe care, firește, ca universal putem și trebuie să-l alcătuim, este numai «ceva propriu frumosului real», indică ceea ce revine, ceea ce este comun. El nu atinge deci frumosul însuși".[64] Dacă ar trebui să spunem ce este frumusețea însăși, atunci ar trebui să o spunem cu privire la cazul singular însuși, și să o spunem astfel cum o spune artistul : nu în conceptualizare, ci în viziune și sentiment, ceea ce ar exclude orice concept. „Acesta este temeiul și sensul iraționalității frumosului și al valorilor estetice în genere".[65]

Nu putem alcătui o „metafizică a frumosului" și nici să descriem caracterul ei valoric, ci numai să desprindem anumite trăsături fundamentale. Rezultă de aci că *valorile estetice nu sînt valori ale actului* (nici ale celui de contemplare, nici ale celui de creație), ci numai valori ale obiectului acestor acte. „Dar pentru aceasta, ele totuși nu sînt valori a ceva ființînd în sine ; căci ceva ființînd în sine nu are nevoie să fie obiect, el este supraobiectual *(übergegen-*

[62] *Ibidem*, pp. 350/388—389.
[63] *Ibidem*, p. 351/389.
[64] *Ibidem*, p. 356/395.
[65] *Ibidem*, p. 357/396.

ständlich). Obiectul estetic nu este supraobiectual, el nu subzistă în sine, ci numai ca obiect al acestor acte determinate, al viziunii şi al gustării". [66]

Deci, valoarea estetică „este valoare a obiectului, numai ca obiect al acestor acte determinate" ; ea nu depinde de „pura fiinţă a făpturilor" (ca valorile morale de felul de a fi al omului şi al actelor sale), ci numai de „fiinţa-pentru-noi" a lor. „Obiectul cunoaşterii este numai *per accidens* «obiect» ; în mod esenţial, el este ceva de ordinea fiinţei — el devine obiect abia prin mijlocirea unui subiect cunoscător. Obiectul estetic dimpotrivă este, esenţial, numai obiect ; de aceea, valorile sale sînt valori ale fiinţării obiectuale *(Gegenstandsein)* ca atare, valori ale purei obiectualităţi". [67]

Valoarea estetică este „valoarea apariţiei înseşi. Conţinutul ei cuprinde totdeauna planul din faţă şi cel din spate, nu poate fi ruptă nici de unul, nici de celălalt" ; recunoaştem, aci, felul de a fiinţa al „de-realizării" : „valoarea unei plăsmuiri ca obiectele estetice nu poate fi, în chip manifest, decît o valoare a de-realizării". [68] În lumea reală, valorile estetice sînt şi mai neputincioase decît cele morale ; acestei neputinţe îi corespunde însă o putere în sfera lor proprie, unde există o altă măsură a libertăţii, valorile sînt autarhice, sînt absolute. „De-realizarea" este întemeiată pe o libertate de un fel propriu, în care echilibrul între posibilitate şi necesitate (pe care-l posedă realitatea) este suspendat în favoarea posibilităţii (nu a necesităţii, ca în cazul valorilor etice). În artă avem de-a face cu „libertatea negativă a posibilităţii dezlegate, care este principial nemărginită. Pe aceasta se reazimă puterea artelor de a face să apară ceea ce nu este". [69]

Hartmann nu admite teza lui Kant, după care sublimul ar sta „alături" de frumos ; *sublimul* „este indiferent faţă de modurile fiinţării" ; el nu este, ca frumosul, un fenomen specific estetic, ci se aseamănă cu *agreabilul* şi *comicul*, care se găsesc mai întîi în natură şi în viaţa omenească. Kant „a văzut mai mult covîrşitorul decît sublimul, sau cel puţin a luat pe cel dintîi drept acesta din urmă". [70]

Nu se mai admite astfel opoziţia faţă de frumos ; toate genurile valorii estetice sînt subordonate frumosului. Sublimul însuşi trebuie definit ca „apariţie" : apariţia a ceva covîrşitor, care nu poate fi dat simţurilor în „planul din faţă" al obiectului ; predomină aci însă straturile interioare. Tragicul însuşi apare ca

[66] *Ibidem.* Concepţia expusă aci implică unele dificultăţi : actul estetic (contemplativ şi creativ), necomportînd nici o valoare, apare ca gratuit ; desigur, această teză nu se poate susţine practic ; în contexte concrete, actul şi obiectul pot să nu aparţină aceluiaşi posesor. Hartmann operează prea mult în plan abstract, supraistoric.

[67] *Ibidem*, p. 357/396.

[68] *Ibidem*, p. 358/397.

[69] *Ibidem*, p. 360/400.

[70] *Ibidem*, p. 371/411.

„un caz special al sublimului" [71], deşi el, întrucît se găseşte şi în domeniul dramatic, constituie un sector propriu al valorilor estetice.

Înăuntrul frumosului în genere, sublimul se opune faţă de un şir de valori estetice şi de varietăţi de valori : graţios, fermecător, idilic, drăgălaş, amabil etc. Fiecare contrar al sublimului constituie o întreagă grupă. Nu există însă o trecere de la sublim la graţios ; spaţiul acestuia diferă de la o artă la alta. Sublimul şi graţiosul se deosebesc pe linia straturilor, în adîncime : primul este caracterizat prin adîncimea mare a desfătării şi a participării interioare, al doilea — printr-un efect de suprafaţă şi plăcerea uşoară. [72] Cele două însă — sublimul şi graţiosul — alcătuiesc o polaritate a două extreme (al doilea este însă mai expus diletantismului). Şi sublîmul şi graţiosul au o natură dătătoare de sens (ca şi valoarea estetică în genere).

Comicul, ca temă a esteticii, are o funcţie mai îngustă decît sublimul şi chiar decît graţiosul ; el este dominant numai în creaţia poetică. În viaţă, comicul nu se confundă cu umorul ; ca şi gluma, ironia, sarcasmul, umorul este un mod de a primi comicul. În măsura în care ţine de frumos, în comic rămîne ceva iraţional ; în plus, comicul îşi are şi aspectele sale metafizice ; el atîrnă de raportul dintre straturile interioare şi cele exterioare şi are o valoare pur descriptivă. Comicul este domeniul frumosului „în care caracterul frumosului dă cel mai mult înapoi" ; aceasta nu înseamnă însă dispariţia frumosului. [73]

În concluzie, valorile estetice se grupează în jurul valorii fundamentale : frumosul. Ele sînt valori ale „obiectului ca obiect", nu ale actului ; nu ceea ce apare constituie frumosul, ci apariţia însăşi. Universul valorilor estetice este „lipsit de scop", ceea ce exprimă valoarea ireductibilă a frumosului. În raport cu valorile etice, vitale etc., se pune problema „fundării" valorilor estetice ; aceasta nu duce însă la ştirbirea autonomiei celor din urmă, ci constituie doar un raport de condiţionare, care constă în prezenţa celorlalte valori, atunci cînd apar valorile estetice.

Prezenţa contextului valoric extraestetic în momentul modelării materialului se cheamă aci „fundare" ; sensul acestei teze nu poate fi decît următorul :

[71] *Ibidem*, p. 386/427.
[72] *Ibidem*, p. 400/442.
[73] *Ibidem*, p. 450/498. Remarcăm aci că N. Hartmann are în vedere numai concepţia tradiţională asupra comicului, nu şi modalităţile mai noi ale acestuia. Astfel, în *farsa tragică*, finalitatea este deosebită de cea din comedia clasică. „Comicul tradiţional nu este niciodată convertit într-un sens pur tragic sau nihilist, pentru că în veacurile anterioare comedia pleca de la premisa că omul este o fiinţă ameliorabilă, iar viciile satirizate... nu sînt semne ale condiţiei noastre umane" (R. Munteanu, *Farsa tragică*, Editura Univers, Bucureşti, 1970, pp. 14—15). De fapt, *farsa tragică* vine cu personaje care „nu mai întreţin comicul nici prin cunoscuta antiteză dintre aparenţă şi esenţă", ci „sînt simboluri ale condiţiei umane, arhetipuri transparente care distrug orice iluzie" (*ibidem*, p. 20).

premisele creației și contemplării estetice nu sînt numai faptice-reale, ci și valorice, dar nu reduse la unica dimensiune a esteticului, ci la o tablă de valori instituită prin mijlocirea acțiunii umane pe fondul determinismului istoric. Bineînțeles, la Hartmann, aceste ultime fundamente ale „ființei spirituale" nu sînt atinse ; așa cum am văzut mai sus, el nu poate evita dificultățile autonomismului axiologico-cultural, întrucît nu află solul veritabil al modului specific de ființare a „spiritului obiectivat".

Definirea frumosului ca valoare estetică fundamentală (și „obiect universal al esteticii") este de o deosebită importanță pentru dezbaterile estetice actuale. Hartmann se rupe aci de tradiția modernă a reducerii frumosului la frumosul artistic (Schelling, Hegel, școlile neokantiene, Croce etc.) și se opune totodată psihologismului, după care frumosul nu ar fi decît una dintre variatele forme ale fenomenului estetic (alături de sublim, tragic, comic etc.). Așa cum observă L. Rusu (preluînd ideea lui Hartmann despre frumos ca „obiect universal al esteticii"), frumosul „este pur și simplu fenomenul estetic de bază, el formează obiectul esteticii... Iar această noțiune implică cu aceeași îndreptățire atît frumosul artistic, cît și frumosul natural... orice fenomen estetic implică o valoare, ceea ce înseamnă că în cadrele esteticii noțiunea de frumos este sinonimă cu noțiunea de valoare estetică". [74]

Rezultă astfel că toate problemele esteticii sînt, în fond, probleme parțiale ale frumosului, iar diferitele categorii estetice sînt categorii ale frumosului, aspecte parțiale al frumosului. Frumosul este „una dintre valorile superioare și fundamentale spre sesizarea cărora tinde omul" ; eliminarea acestui concept „nu face decît să știrbească sensul existențial al atitudinii estetice", iar încercarea de a-l reduce la o categorie estetică parțială este greșită, deoarece „el este fenomenul estetic de bază, care nu stă *alături* de celelalte categorii, ci *din* care se desprind în mod logic toate celelalte categorii estetice". [75] Tot ceea ce este și poate fi estetic derivă în mod esențial din frumos ; în sistemul de valori, frumosul prezintă o autonomie și o demnitate aparte ; cultul pentru frumos nu s-a ivit întîmplător. Ca sistem categorial, estetica valorii trebuie să fie sistemul categoriilor frumosului.

5. *Bilanț și perspective*. Ideea dominantă a sistemului de estetică înfățișat mai sus este aceea a unei *ontologii a obiectului* estetic : în orice obiect estetic — precizează Hartmann — revin „straturile" ontice care alcătuiesc și edificiul lumii reale. „Pe scurt și simplificînd, ele sînt patru : lucrul (sensibil) — viața — sufletul — lumea spirituală ; numai că aici fiecare este despicat mai departe, și anume despicat foarte diferit în diferitele arte" [76]. Straturile ontice ale realului revin în straturile operei de artă, „fiindcă obiectele reprezentate conțin

[74] L. Rusu, *Logica frumosului*, E.L.U., București, 1968, p. 7.
[75] *Ibidem*, pp. 15, 23.
[76] N. Hartmann, *op. cit.*, p. 458/506.

toate aceeaşi succesiune ontică de straturi — mai corect : în măsura în care se ridică în straturile mai înalte, ele păstrează totuşi într-însele pe cele inferioare" [77]. Straturile ontic superioare se află ascunse mai adînc în interiorul operei de artă şi apar numai în transparenţa straturilor exterioare. Aceasta întrucît artele sînt legate de simţuri, simţurile sînt legate de lucruri şi numai prin mijlocirea acestora pot face sesizabil un conţinut ulterior ; simţurile mijlocesc direct nu conţinutul sufletesc, nici viaţa, ci numai ceea ce ţine de lucruri, şi tocmai de aceea straturile ontic mai înalte trebuie să fie estetic cele mai adînci.

Extraordinara diversitate a artelor în forma de apariţie sensibilă şi apropierea de simţuri „îşi are replica ei în uniformitatea conţinuturilor ei interioare — şi acestea, înţelese nu numai ca material, ci şi ca conţinut modelat". [78] Relativ identice sau cel puţin convergente sînt în toate domeniile artei ultimele straturi interioare (în parte deja cele care le sînt direct anterioare). Astfel, după Hartmann, nu putem rupe fundamentele esteticii de acelea ale ontologiei ; ar fi ceva cu totul contrar sensului teoriei categoriilor, teorie care nu se întinde numai în sfera fiinţei, ci în mod nemijlocit la fiece fel de sferă de apariţie.

Filosofii secolului al XIX-lea — sublinia Heinemann — au făcut din estetică o disciplină autonomă, înţelegînd prin ea „ştiinţa frumosului", şi au considerat-o ca parte integrantă a sistemului „şi astfel dependentă de metodele acestuia, de principiul de construcţie şi subordonată unui principiu sufletesc determinat : intuiţie (Croce), sentiment pur (Cohen), *Einfühlung* (Lipps)". [79] S-au experimentat pînă acum mai multe căi de acces către estetică : (a) *metafizică* (treptele frumosului decurg din „frumosul originar" — Platon) ; (b) *psihologică (Einfühlung)* ; (c) *fenomenologică* (fenomenologia plăcerii estetice — Geiger) ; (d) *semantică* ; (e) *sociologică* ; (f) *istorică* ; „toate aceste metode au o îndreptăţire parţială, atîta timp cît nu devin absolutizate". [80] Arta a fost înţeleasă pe rînd : ca *activitate, joc, cunoaştere, experienţă estetică* ; *credinţă estetică, limbaj, modelare, eliberare*. În accepţia modernă, arta este „antropocentrică şi autonomă" ; în acest context, precizează Heinemann, e preferabil să nu optăm pentru o „estetică multivalentă" care ar duce la eclectism şi la relativism. [81]

[77] *Ibidem*, p. 459/507.
[78] *Ibidem*, p. 460/508.
[79] F. Heinemann, *Ästhetik*, în *Die Philosophie im 20. Jahrhundert*, p. 469.
[80] *Ibidem*, p. 470.
[81] *Ibidem*, pp. 484/485. Sub influenţa formaţiei sale filosofice neokantiene şi, sub unele aspecte, neohegeliene, autorul citat — cunoscut istoric al filosofiei (şi totodată al esteticii şi al teoriei culturii) — păstrează tăcere (sau poate nu sesizează) asupra punctului de vedere al esteticii realiste în genere şi al esteticii marxiste în special. În rîndul modalităţilor de a înţelege arta, nici măcar nu aminteşte de *reflectare*. Şi aceasta într-o epocă în care încercările de reconstrucţie filosofică a esteticii apelează tot mai mult la aparatul conceptual al filosofiei marxiste şi la dialectică.

Reţinem atenţia asupra cîtorva asemenea aspecte manifestate la Congresul internaţional de estetică (Bucureşti, 1972). Astfel, cunoscutul fenomenolog M.

În istoria esteticii — preciza Croce — s-a ajuns la a patra perioadă „care, eliberată de metafizică și de pozitivism, dar nu și de filosofie, reia tratarea problemelor artei sub forma unei filosofii a spiritului estetic".[82] În acest context, întemeierea ontologică și axiologică a esteticii în opera lui Hartmann constituie o contribuție la elaborarea esteticii ca disciplină filosofică și, ca atare, ea se inserează în tendința majoră spre delimitare și autonomie izvorîtă din criticismul kantian, dar caracteristică însuși spiritului culturii moderne.

Dacă ne-am gîndi la epocile de răscruce din istoria esteticii — sublinia Tatarkiewicz — „am putea spune că secolul XVIII a constituit un moment de cotitură prin faptul că estetica și-a căpătat numele și s-a detașat de filosofie, devenind o disciplină independentă. O a doua mare cotitură în evoluția gîndirii estetice a marcat-o epoca contemporană, cînd toate conceptele tradiționale s-au repus în discuție și s-au reevaluat. Dar, în ciuda unor momente revoluționare în istoria esteticii, este uimitor cu cîtă constanță s-au păstrat unele idei, cum ar fi ideea de frumos"[83]. Într-un anumit sens, în dezbaterile actuale reapare ideea lui N. Hartmann după care „marea artă" este cea care înfruntă timpul[84]. „Marea artă — preciza Tatarkiewicz — constituie «lumea adevărului sustrasă

Dufrenne susținea că tema „moartea artei" comportă nu numai o semnificație estetică, ci și una politică ; după Marcelle Wahl (*Subiectivitate și obiectivitate în creație literară),* sentimentul timpului nu aparține unui apriorism al conștiinței, ci este produsul confruntării subiectivității cu multiplicitatea determinărilor obiective. Nu puțini au fost autorii nemarxiști care au susținut că nu trebuie absolutizată deosebirea dintre estetica filosofică tradițională și orientările mai recente (semiotică, informațională etc.). Căci o autonomie a esteticului în afara filosoficului nu este posibilă. Elaborarea unei estetici independente de filosofie — preciza Tatarkiewicz — „este o încercare fără speranță, deoarece în esență estetica este strîns legată de problemele pe care și le pune sieși filosofia. Aceasta nu în sensul că filosofia ar putea constitui fundamentul esteticii, ci în sensul că o inspiră și o alimentează cu întrebări" (W. Tatarkiewicz, în *Interviul zilei,* Al VII-lea Congres Internațional de Estetică, București, 1972, în *Buletin Informativ,* 5, 1.9.1972, pp. 5—6). Semnificația esteticii este totodată teoretică și practică, iar în acest din urmă sens, nu doar pentru nevoile criticii de artă, criticii literare, educației etc., ci și pentru înțelegerea situației omului în societatea contemporană. „Sarcina esteticii — scrie japonezul T. Imamichi — este extrem de importantă într-o societate tehnologică, pentru că ea poate explica, de exemplu, funcția socială a artei ca element de rezistență împotriva dezumanizării pe care o determină mașinismul" (în *Today's Interview,* 4, 1972, p. 7). Una dintre cele mai importante sarcini ale esteticii „este aceea de a traduce secretul creației artistice în termenii unei conștiințe limpezi. Prin interpretarea fenomenului artistic, ea poate obține o mai adîncă anticipare a viitorului, decît o înțelegere filosofică a prezentului" (*Ibidem*, p. 8).

[82] B. Croce, *Breviar de estetică*, Editura Științifică, București, 1971, p. 158.

[83] W. Tatarkiewicz, *op. cit.*, p. 5.

[84] N. Hartmann, *op. cit.*, pp. 469—475/518—525.

timpului», fiind astfel atemporală; granița dintre ea și «arta obișnuită» trebuie să rămînă însă fluidă"[85].

Argumentata pledoarie pentru „estetica materială a valorii" apare astfel pe deplin justificată în stadiul actual al reelaborării disciplinelor filosofice. Prin profilul și orizonturile ei, estetica hartmanniană se încadrează în estetica filosofică tradițională, ale cărei raporturi cu orientările estetice mai recente (semiotică, informațională, structuralistă) constituie un subiect de susținute confruntări de idei în lumea contemporană. Estetica filosofică rămîne o prezență majoră în gîndirea modernă; proiectată în perspectiva concepției marxiste despre creație și cultură, ea devine de o stringentă actualitate, aduce o viziune integratoare, de elaborare și fundamentare riguroasă a științei frumosului. Cu toate posibilitățile largi oferite de instrumentul matematic, în încercările mai noi de investigare a cîmpului axiologic în genere și a dimensiunii estetice în special, preocupările pentru *întemeierea esteticii* rămîn pe ansamblu cele dominante, pledînd astfel pentru o perspectivă filosofică în reconstrucția modernă a acestei discipline.

Excesele idealismului speculativ și ale celui romantic care au explorat unilateral domeniul categoriilor estetice (punînd însă problema esteticii ca sistem categorial) nu justifică tendințele de subapreciere sau de negare a perspectivei filosofice. Fără a pune la îndoială meritele esteticii informaționale în cercetările și analizele concrete, nu putem, totuși, accepta modul categoric în care Max Bense propune o „estetică abstractă", care „nu este o estetică filosofică, întrucît nu este inserată în nici un sistem filosofic, ci o estetică științifică, întrucît tinde să ia forma unei teorii. Ca atare, este concepută ca investigație, ca cercetare și nu ca interpretare..."[86] Oricum, nu poate să fie neglijată legătura dintre studiul categoriilor estetice și concepția generală despre lume.

Structurile specifice ale esteticului, care își realizează autonomia și specificitatea prin forma lor caracteristică, nu se izolează astfel de contextul creației, acționării și cunoașterii, ci i se integrează armonic și sistematic. De aceea și categoriile esteticului, deși constituie modalități specifice de cuprindere a lumii expresiei și aprecierii, trimit la planul superior al categoriilor, singurul care le dezvăluie semnificațiile veritabile, le conferă privilegiul mobilității, al integralității și umanității. Estetica nu poate să fie o simplă critică de artă, critică literară etc. (acestea presupun o teorie generală a esteticului), ci o teorie a valorilor estetice și a sistemului categorial propriu acestui domeniu. Ca urmare, ea nu poate întemeia decît filosofic, categorial, în contextul filosofiei valorilor și culturii, înțelese însă în perspectiva determinismului istorico-social.

ALEXANDRU BOBOC

[85] W. Tatarkiewicz, *What is art? The problem of definition today*, în *British Journal of Aesthetics*, London, nr. 2, 1971, p. 152.
[86] M. Bense, *Mica estetică abstractă*, în vol. *Estetică, informație, programare*, Editura Științifică, București, 1972, p. 53.

ESTETICA
de
Nicolai Hartmann

INTRODUCERE

1. *Atitudine estetică și cunoaștere estetică*

O estetică nu se scrie nici pentru cel care creează frumosul, nici pentru cel care-l contemplă, ci exclusiv pentru omul de cugetare, căruia atitudinea de creație și de contemplare estetică îi apare ca o enigmă. Pe cel cufundat în contemplare, gîndul nu poate decît să-l tulbure, pe artist îl indispune și îl irită — cel puțin atunci cînd gîndul caută să pătrundă ce fac ei în definitiv, și care este obiectul lor. Pe amîndoi, gîndul îi smulge din atitudinea lor vizionară, deși impresia enigmaticului nu se află departe nici de ei, ba face parte integrantă din atitudinea lor. La amîndoi, atitudinea aceasta este de la sine înțeleasă ; ei au conștiința unei necesități interne și nu se înșală în această privință. Dar ei o primesc cu devoțiune, ca pe un dar al cerului, și modul acesta de a o primi este esențial atitudinii lor.

Filosoful pleacă de acolo unde cei doi lasă minunea care îi încearcă în voia puterilor adîncului și ale inconștientului. El merge pe urmele enigmei, analizează. În analiză însă, el suspendă atitudinea de dăruire și pură viziune. Estetica este numai pentru cel care ia atitudine filosofică.

Invers, atitudinea de dăruire și pură viziune suspendă, la rîndul ei, pe cea filosofică. Sau cel puțin o prejudiciază. Estetica este un mod de cunoaștere, și anume cu tendința autentică de a deveni o știință. Iar obiectul acestei științe este acea dăruire de sine, acea ținută pur contemplativă. Este adevărat, nu aceasta singură, ci în aceeași măsură obiectul spre care ea se îndreaptă, frumosul — totuși, în același timp și ea. De unde urmează că dăruirea estetică este fundamental alta decît a cunoștinței filosofice care se îndreaptă spre ea luînd-o ca obiect. Atitudine estetică în genere nu înseamnă atitudinea esteticianului. Cea dintîi este și rămîne atitudinea celui care contemplă și creează artistic, pe cînd cea din urmă este atitudinea filosofului.

Nici una, nici cealaltă nu este de la sine înțeleasă. Excluderea lor reciprocă, dacă ea ar fi totală, ar trebui să facă imposibilă munca de cugetare a esteticianului. În adevăr, acesta trebuie să fie capabil de atitudine artistică, căci el nu poate ajunge la cunoașterea ei decît

realizînd-o el însuşi. Pe lîngă aceasta, la gînditori cu totul remarcabili întîlnim convingerea inversă. Schelling este cel care voia să facă din intuiţia estetică organul filosofiei. Romantismul german visa la o identitate a „filosofiei şi poeziei" ; Friedrich Schlegel şi Novalis, de pildă. Ultimul concepea pe filosof ca un „mag", capabil să pună în acţiune „organul universal", după voia sa, şi să trezească magic la viaţă o lume, aşa cum şi-o doreşte. Concepţia aceasta este împrumutată fără îndoială din activitatea poetului. Pe de altă parte, numai ochiul artistului părea capabil să pătrundă în secretele naturii şi ale vieţii spiritului. Se părea aşa, întrucît aceeaşi fiinţă primordială de care avem conştiinţă în eu, se credea că poate fi recunoscută în spatele tuturor lucrurilor şi al întregii lumi. De formula aceasta, în fond antropomorfică, a lumii, depindea identificarea celor două atitudini, în sine cu totul eterogene. Şi abia cu suspendarea conştientă a ei, care intervine deja la Hegel, a ieşit din nou la lumină cît e de mare opoziţia dintre actul artistic şi cel de cunoaştere, între viziunea care se dăruieşte obiectului şi munca de analiză, a gîndului.

Tot atît de puţin de la sine înţeleasă apare distingerea actelor văzută din partea cealaltă. De la începuturile esteticii propriu-zise, în secolul al XVIII-lea, s-a păstrat neclintită prejudecata tacită că această disciplină filosofică trebuie să poată instrui, să poată spune ceva esenţial celui care contemplă frumosul, ba chiar artistului productiv. Aşa trebuia să pară, atîta timp cît se vedea în contemplarea estetică un fel de cunoaştere, chiar dacă alta decît cea raţională. Era timpul cînd se credea că tot astfel logica, abia, urmează să înveţe pe gînditor să gîndească. Şi totuşi, aici raportul este încă mult mai complicat. Logica poate cel puţin să indice gîndirii, cînd greşeşte, greşelile ei, contribuind astfel practic, în mod indirect, la consecvenţa ei. Ceva asemănător nu intră pentru estetică decît în chip cu totul secundar şi grosolan în considerare. Aşa cum logica stabileşte numai retrospectiv, ce legi are de observat o gîndire consecventă, şi numai astfel poate ajunge la un sistem al consecvenţei interne, tot aşa — şi încă mai mult — estetica ; şi chiar aceasta numai în măsura în care poate fi vorba în genere într-însa de descoperirea legilor frumosului.

Estetica ia ca presupoziţie a sa obiectul frumos, şi tot astfel, actul de sesizare, împreună cu modul caracteristic de intuiţie, cu sensibilitatea valorii şi dăruirea interioară ; ba ea mai presupune, în plus, actul şi mai uimitor al creaţiei artistice, şi anume ambele fără a avea pretenţia de a putea extrage şi elabora legitatea lor, într-un mod fie şi numai apropiat de cel în care logica îşi stabileşte legile de legătură ale gîndirii. Dar tocmai de aceea, ea nu poate face pentru contemplaţia estetică ceea ce face logica pentru gîndire.

2. *Legile frumosului și cunoașterea lor*

Se adaugă aici încă o altă deosebire. Legile logicii sînt generale, ele variază numai puțin cu domeniul obiectelor. Acelea ale frumosului sînt specializate în grad înalt, ele sînt în fond pentru fiece obiect altele. Asta înseamnă că ele sînt legi individuale. Dincolo de ele există, firește, și legi generale, legi așadar care privesc, parte toate obiectele estetice, parte cel puțin clase întregi dintr-însele. Și pe acestea, estetica poate încerca totuși, în anumite limite, să le sesizeze. În ce măsură reușește aceasta, rămîne cu totul altă întrebare, și în această privință prea sus nu ne este îngăduit să ne avîntăm cu speranțele noastre. Dar tocmai aceste legi generale sînt numai condiții prealabile, poate categoriale, sau totuși în alt chip constitutive. Esența frumosului, în specificitatea sa de conținut cu valoare particular estetică, nu stă într-însele, ci în legitatea particulară a obiectului dat în singularitatea lui.

Legitatea aceasta particulară scapă însă principial oricărei analize filosofice. Ea nu poate fi sesizată cu mijloacele cunoașterii. Stă în esența ei ca ea să rămînă ascunsă și să fie simțită doar ca prezență și constrîngere, dar să nu fie sesizată obiectiv.

Nici artistul creator nu o surprinde. El creează, firește, potrivit ei, dar nu o dezvăluie, și de aceea nici nu o exprimă. El nici nu o poate exprima, căci nici el nu posedă o cunoștință obiectivă despre ea. Mai puțin încă o posedă cel care contemplă și intuiește. El este desigur stăpînit de ea, dar numai ca de un mister pe care nu îl poate limpezi ; în ce îl privește, el nu o sesizează. El poate în anumite cazuri, firește, să descifreze în ce măsură ea stăpînește opera cu adevărat, sau invers, în ce măsură opera este pătrunsă de trăsături extraestetice, adică în ce măsură ea nu este reușită. Caracterul structural al legii însă scapă chiar atunci cunoașterii sale.

Nu există o conștiință propriu-zisă a legilor frumosului. Pare să stea în esența lor ca ele să rămînă ascunse conștiinței, alcătuind doar misterul unui plan de spate, cu totul ascuns.

Acesta este temeiul pentru care estetica poate, fără îndoială, să ne spună în principiu ce este frumosul, poate de asemenea să precizeze speciile și treptele lui, odată cu presupozițiile lui generale, dar ea nu ne poate învăța practic ce este frumos, sau de ce tocmai forma aceasta particulară a unei plăsmuiri este frumoasă. Reflecția estetică are în toate împrejurările un caracter suplimentar. Ea poate interveni, după ce s-a produs intuirea estetică și ecoul imediat al plăcerii frumosului, dar ea nu trebuie neapărat să le urmeze ; și dacă intervine, ea greu adaugă plăcerii, ca atare, ceva în plus. În această privință, ea poate realiza mai puțin încă decît studiul artelor *(Kunstwissen-*

schaft), care poate cel puţin atrage atenţia asupra unor laturi neluate în seamă într-o operă de artă, făcînd-o astfel accesibilă conştiinţei care o sesiza inadecvat. Şi mai puţin încă poate ea da directive artistului. În anumite limite, ea poate desigur să-l înveţe a recunoaşte ceea ce este artistic cu neputinţă şi să păzească arta de rătăciri. Dar a indica în chip pozitiv, ce trebuie şi cum trebuie să plăsmuiască, nu stă nici pe departe în marginile posibilităţilor ei.

Toate teoriile care au mers în direcţia aceasta, şi toate speranţele nemărturisite de felul acesta, care atît de lesne se leagă de străduinţa filosofică a esteticii, s-au dovedit de mult zadarnice. Dacă vrem să ne punem cu seriozitate problema frumosului, în viaţă şi în arte, trebuie să renunţăm de la început şi odată pentru totdeauna la pretenţii de felul acesta.

Ca încheiere trebuie să mai spunem însă ceva în privinţa aceasta. Există o prejudecată de un fel şi mai radical, cu privire la raportul dintre artă şi filosofie în genere. Potrivit ei, intuiţia artistică nu este decît o treaptă premergătoare a înţelegerii ştiinţifice şi conceptuale. Filosofia hegeliană, cu succesiunea treptelor „spiritului absolut“, a sprijinit această opinie : numai pe treapta conceptului, ideea ajunge la deplină „fiinţare pentru sine“, adică la adevărata cunoştinţă de sine însăşi. Dacă astăzi cu greu găseşti pe cineva care să susţină această metafizică a spiritului, totuşi este foarte răspîndită părerea că arta este o formă de sesizare, în care aparenţa simţurilor subzistă ca un moment de inadecvaţie.

Că în felul acesta „esteticul“ în sens specific, adică elementul senzorial în percepţia artistică, este fundamental nesocotit — în timp ce tocmai caracteristica intuitiv senzorială îşi dovedeşte în artă predominanţa asupra conceptului —, nu mai are nevoie de vreun cuvînt în plus. Greşeala mai nefastă constă însă în părerea că sesizarea estetică (intuiţia) s-ar afla pe aceeaşi linie cu sesizarea proprie cunoaşterii. Pe această cale se greşeşte fundamental esenţa ei. Estetica mai veche a tîrît după ea destul timp această greşeală. La Alexander Baumgarten e vorba încă exclusiv de o modalitate a cogniţiunii, şi însuşi Schopenhauer, în estetica sa platonizantă, a ideilor, nu scapă de schema cunoaşterii, deşi el refuză conştient caracterul ei raţional.

Natural, există anumite momente ale cunoaşterii care sînt conţinute în viziunea estetică. Chiar percepţia sensibilă pe care ea se reazămă aduce asemenea momente cu sine, fiindcă percepţia este în primă linie o treaptă în sesizarea obiectului. Dar aceste momente nu constituie caracteristica viziunii *(Schau)*, ele rămîn într-însa momente subordonate. Ceea ce face caracteristica viziunii nu este de loc atins printr-însele. Lucrul acesta îl poate pune în lumină numai o analiză mai aprofundată. Căci aici intervin ca momente acte de un cu totul

alt fel decît actele de sesizare, momentele de valorificare (proprii aşa-numitei judecăţi a gustului), al atracţiei şi înlănţuirii de către obiect, al dăruirii de sine, al plăcerii şi al respingerii. Chiar intuiţia însăşi capătă aici un alt caracter decît în domeniul teoretic. Tocmai fiindcă ea este cu totul departe de pura privire sensibilă. Iar treptele mai înalte ale viziunii nu mai sînt doar sesizare receptivă, ci vădesc o latură de creaţie productivă, cum nu posedă şi nu este îngăduit să posede raportul de cunoaştere. Arta nu este o continuare a cunoaşterii. Şi nici viziunea celui care contemplă nu este ceva de felul acesta.

Nici estetica, în ce o priveşte, nu este o continuare a artei. Ea nu este o treaptă cumva supraordonată, în care ar trebui sau ar putea să se prefacă arta. Aceasta tot atît de puţin cît este psihologia ţinta poeziei, sau anatomia ţinta plasticii. Dorinţa lor este, într-un anume sens, tocmai inversă. Estetica încearcă să dezvăluie misterul care, în arte, este păstrat în tot chipul. Ea caută să analizeze actul viziunii şi al desfătării estetice, act care nu se poate desfăşura decît atîta timp cît nu este descompus şi cît rămîne neturburat de gînd. Ea face obiect din ceea ce în acest act nu este şi nu poate deveni obiect, din actul însuşi. De aceea obiectul artistic şi este pentru ea altceva, un obiect al gîndirii şi al cercetării, ceea ce pentru viziunea estetică el nu poate fi. Aici se află temeiul pentru care atitudinea esteticianului nu este o atitudine estetică, astfel încît dacă ea poate desigur să îi urmeze, să îi succeadă, ea nu poate însă să i se integreze, cu atît mai puţin să o preceadă sau să i se subordoneze.

3. *Frumosul ca obiect universal al esteticii*

Trebuie să ne punem acum întrebarea : este cu adevărat „frumosul" obiectul atotcuprinzător al esteticii ? Sau, tot astfel : este frumuseţea valoarea universală a tuturor obiectelor estetice — în felul de pildă cum binele e considerat ca valoare universală a tot ce este socotit etic valabil ? De cele mai multe ori, ambele teze sînt tacit presupuse, amîndouă au fost însă şi contestate. Dacă aşadar voim să ne menţinem la ele, atunci trebuie să justificăm acest lucru.

Pe ce se rezema obiecţia împotriva poziţiei centrale a frumosului ? Pe trei feluri de consideraţiuni, şi în realitate este vorba de trei obiecţii deosebite. Prima afirmă că ceea ce se atinge în realizările artistice nu este de loc totdeauna frumosul. A doua : că există genuri întregi ale valabilităţii estetice care nu se reduc la frumos ; şi a treia : că estetica are de-a face şi cu urîtul.

Din aceste trei obiecţii, a treia este cea mai lesne de respins. Fără îndoială, în estetică avem de-a face şi cu urîtul. Într-un anumit grad,

el intră chiar în toate speciile de frumos. Căci pretutindeni există şi margini ale frumosului, şi contrastul este aici tot atît de esenţial ca în alte domenii de valoare. Dincolo de ele există trepte ale frumosului, de-a lungul întregii scări, de la frumosul desăvîrşit pînă la urîtul notoriu. Aceasta însă nu constituie o problemă pentru sine, ci o problemă conţinută deja în aceea a frumosului. În adevăr, stă în esenţa tuturor valorilor ca ele să aibă un termen opus, nonvaloarea corespunzătoare ; şi ceea ce rămîne de discutat în realitate nu este niciodată singur valabilul, ci acesta şi opusul său corespunzător în ordinea valorii. Experienţa analizei valorii ne-a învăţat că odată cu determinarea valorii este dată şi aceea a opusului ei, şi invers. Pe aceasta se rezema deja metoda după care Aristotel determina genurile virtuţii faţă de acelea ale „răutăţii". Şi ceea ce e valabil în domeniul etic se potriveşte în mai mare măsură şi în domeniul estetic. Fenomenul fundamental este, în adevăr, aici ca şi acolo, întreaga scară, respectiv dimensiunea valorică, în care valoarea şi contrariul ei sînt polii.

Rămîne, fireşte, o problemă dacă în toate dimensiunile particulare ale frumosului există şi urîtul. În ce priveşte opera omului, lucrul acesta n-a fost niciodată contestat, a fost însă contestat pentru obiectele naturii. S-ar putea ca tot ce produce natura să-şi aibă latura sa de frumos, chiar dacă nu ajungem atît de lesne să fim conştienţi de ea. Posibilitatea aceasta trebuie să ne-o păstrăm deschisă, — în opoziţie cu teorii mai vechi care lasă un loc larg de manifestare malformaţiei naturale (de ex. Herder în *Kalligone*). În problema urîtului însă, nici aceasta nu ar schimba decît puţin. Ar însemna, dimpotrivă, numai că făpturile naturale nu conţin nimic urît. Aceasta ar ţine de caracteristica naturii, de ex. de legitatea ei, sau de tipicul formelor ei, nu însă de esenţa frumosului.

Altfel stau lucrurile cu obiecţia amintită mai întîi : ceea ce se realizează în creaţia artistică nu este totdeauna frumosul. În portretul unui om de o pronunţată lipsă de frumuseţe deosebim lesne, ca un lucru de la sine înţeles, calităţile artistice ale operei de aspectul persoanei reprezentate, şi anume tocmai cînd reprezentarea este necruţător de realistă. Aceeaşi deosebire ne este familiară în înfăţişarea poetică a unui caracter slab sau respingător, sau în bustul unui pugilist antic, cu un nas turtit care îl desfigurează. Spunem atunci că reuşita artistică este importantă, dar obiectul ei nu este frumos.

Pentru cel cu gustul format, distincţia aceasta nu prezintă greutăţi. Dar se pune întrebarea : poate fi numit întregul operei „frumos" ? Obiectul reprezentării artistice nu se face, evident, datorită acestei reprezentări, frumos, chiar cînd reprezentarea e cu adevărat genială. Şi totuşi, în operă rămîne frumuseţea. Ea se găseşte în alt plan şi nu maschează lipsa de frumuseţe a obiectului reprezentat. Frumuseţea

atîrnă tocmai de reprezentarea însăşi. Ea constituie veritabilul frumos artistic, frumosul poetic, frumosul desenului sau al picturii.

În chip manifest există aici două feluri fundamental deosebite de frumos şi de urît, aşezate unul în spatele celuilalt. Şi ele se referă la două feluri deosebite de obiect. Reprezentarea picturală sau poetică are ea însăşi un „obiect", acela pe care îl reprezintă. Pentru cel care contemplă însă, reprezentarea însăşi este încă odată obiect. Lucrul acesta nu este valabil pentru întreaga artă ; nu este valabil pentru ornamentică, pentru arhitectură şi muzică, este valabil pentru sculptură, pictură şi poezie. Obiectul îl constituie aici, pretutindeni, în primul rînd opera artistului, reprezentarea ca atare, precum şi felurite elemente care în procesul de modelare depăşesc reprezentarea ; numai în rîndul al doilea iese la iveală, din spate, obiectul reprezentat, — fără îndoială nu în sensul unui moment ulterior în timp, dar totuşi în sensul a ceva mijlocit. Iar reuşita operei noi o numim cu drept frumuseţe *(Schönsein)*, nereuşita, banalitatea sau lipsa de intuitivitate (ultima de ex. adesea în poezie), urîţenie *(Hässlichsein)*. Căci valoarea sau lipsa de valoare într-o creaţie artistică se află, fără echivoc, aici, şi nu în calităţile obiectului reprezentat.

Frumosul, într-un sens şi în celălalt variază evident în limite largi, unul faţă de altul. Frumosul rău pictat dă totuşi, în cele din urmă, impresia de urît, în timp ce urîtul bine pictat lasă impresia artistică de frumos. Şi chiar în frumosul bine pictat se află şi se menţine o frumuseţe de două feluri, ce pot fi limpede distinse, iar în urîtul rău pictat, o urîţenie de două feluri. Cine confundă pe una cu cealaltă — şi anume nu abia în reflecţie, ci în viziunea însăşi — acela e lipsit de simţ artistic. Reprezentarea izbutită nu are nimic de-a face cu o înfrumuseţare voită ; dimpotrivă, unde se amestecă ceva de acest fel, ea constituie mai degrabă un minus de frumuseţe care poate creşte pînă la urîtul artistic, la nereuşită, la banal, la prost-gust.

În sensul acesta este cu totul potrivit să ne menţinem la „frumos" ca valoare estetică fundamentală, şi să îi subsumăm tot ce e reuşit şi plin de efect în artă. În ce constă reuşita, rămîne o întrebare cu totul aparte ; ea se acoperă aproximativ cu întrebarea fundamentală a întregii estetici : ce este cu adevărat frumuseţea.

Din cele trei obiecţii a mai rămas doar a doua. Ea afirmă că frumosul este numai unul din genurile valabilităţii estetice. Alături de el stă sublimul, universal recunoscut ca atare, în caracteristica lui. Şi mai departe se înşiră alte calităţi estetice, chiar dacă ele nu rămîn necontestate în independenţa lor : graţiosul, agreabilul, emoţionantul, fermecătorul, comicul, tragicul şi altele încă. Dacă pătrundem în domeniile particulare ale artelor, găsim o bogăţie încă mult mai specializată de calităţi ale valorii estetice. Şi lesne descoperim pentru fiecare

valoarea negativă corespunzătoare, chiar dacă limba nu ştie întotdeauna să o denumească.

Dar tocmai fiindcă şirul lor este atît de lung şi ele toate pot ridica o pretenţie la recunoaştere în sînul esteticii, trebuie să existe şi o categorie universală a valorii estetice, care să le cuprindă şi să lase spaţiu liber pentru varietatea lor. Se poate, fireşte, contesta că ar fi potrivit să se numească această categorie a valorii : frumuseţe. Căci, în definitiv, „frumuseţe“ este un cuvînt al vieţii curente şi ca atare ambiguu. Dacă însă lăsăm la o parte vocabularul extraestetic, mai rămîn aici încă două semnificaţii, o semnificaţie îngustă în luptă cu una mai largă. Prima stă în opoziţie cu sublimul, graţiosul, comicul etc., ultima le cuprinde pe toate fără excepţie ; aceasta, fără îndoială numai dacă denumirile amintite sînt înţelese în sensul lor pur estetic, căci ele toate au şi un înţeles extraestetic. O atare condiţie este îngăduit să o considerăm admisă, căci ea este şi presupoziţia opoziţiei faţă de frumuseţe în sens restrîns.

Privită astfel, întreaga dispută referitoare la sens se termină într-o discuţie de cuvinte. Nu poate fi nimeni împiedicat să ia conceptul frumosului în sens restrîns şi să îl opună acelor concepte mai speciale, dar tot aşa nu poate fi oprit nimeni să îl ia în sens larg şi să îl înţeleagă ca concept suprem al tuturor valorilor estetice. Trebuie numai să se menţină cu stricteţe sensul odată ales, şi să nu se amestece iarăşi, neobservat, cu celălalt.

În ceea ce urmează vom lua ca bază sensul larg. El urmează să fie menţinut chiar acolo unde genurile speciale ajung pe primul plan. Acestea apar atunci toate ca specii ale frumosului. Practic, lucrul acesta are avantajul că cel mai curent concept estetic este ridicat pe treapta de concept fundamental, şi grija de un concept suprem construit în mod artificial devine de prisos.

4. *Act şi obiect estetic. Analiză împătrită*

Există mai multe drumuri posibile de procedare. Dar nu toate sînt deopotrivă de practicabile, mai ales într-o problemă determinată dată. Orice metodă se orientează plecînd de la considerarea laturilor care au devenit deocamdată accesibile, în ansamblul fenomenului aflat în cauză. În estetică, lucrul acesta are o deosebită pondere, deoarece pînă acum găsim în ea puţină analiză utilizabilă a fenomenelor, şi întregul complex al chestiunilor, măsurat după dificultatea sa, nu este încă decît puţin explorat sub aspect aporetic. Ceea ce nu înseamnă că depreciem contribuţiile unor cercetători merituoşi. Situaţia

dovedeşte mai degrabă, cît de la început se găseşte încă estetica şi cît de prudenţi sînt paşii pe care îi face. Aceasta, cel puţin, întrucît priveşte cercetarea estetică serioasă. Căci nu lipsesc, fireşte, proiectele şi construcţiile îndrăzneţe. Ele însă nu sînt instructive decît prin greşelile lor.

Deoarece frumosul, potrivit esenţei sale, este totdeauna raportat la un subiect care intuieşte, a cărui atitudine particulară o presupune, două direcţii posibile de procedare ne stau de la început dinainte : putem lua ca ţintă a analizei obiectul estetic, dar putem lua şi actul al cărui obiect el este. Ambele direcţii se subdivid încă odată. În ce priveşte obiectul, se poate cerceta, sau structura sa şi modalitatea fiinţării sale, sau caracterul estetic al valorii sale. Şi tot aşa, analiza actului se poate îndrepta către actul receptiv al celui care contemplă, sau către actul de producere al creatorului. Cît de departe poate fi întinsă separarea acestor direcţii de cercetare, e o întrebare pentru sine şi poate deocamdată să fie lăsată la o parte.

În orice caz, rezultă patru feluri de analiză. Dintre ele, primele trei, cel puţin, sînt drumuri practicabile de cercetare, în timp ce a patra ridică de la început în calea cercetătorului obstacole de netrecut. Nimic nu este mai obscur şi mai misterios decît activitatea artistului creator. Propriile mărturii ale geniului asupra creaţiei sale nu aduc decît puţină lumină în ce priveşte esenţa lucrului însuşi. De cele mai multe ori, ele dovedesc numai că nici el nu ştie mai mult despre minunea care se îndeplineşte într-însul şi printr-însul, decît ceilalţi. Actul de producere pare să fie un act ce exclude conştiinţa însoţitoare a actului. De aceea cunoaştem numai laturile lui exterioare şi nu putem decît să tragem concluzii asupra esenţei lui interne, pornind de la realizările sale.

Concluziile de felul acesta sînt însă nesigure şi alunecă lesne în fantezie. Ele au joc liber, ca toate concluziile privind obiecte metafizice ; ele nu se pot controla ; pot fi tot atît de bine susţinute ca şi combătute. Altă dată, pe vremea romantismului, s-au întreprins sondaje de felul acesta ; ele au fost făcute de poeţi şi răspundeau entuziasmului şi bucuriei romantice de creaţie, se rezemau însă pe o imagine speculativă a lumii, de dovedirea căreia nu putea fi vorba. Astăzi încă, ele ademenesc pe cei creduli, nu pot însă trezi decît dispoziţii sceptice unei gîndiri mai mature.

Dacă lăsăm critic la o parte orice metafizică a artei, ne rămîn încă deschise celelalte trei drumuri. Dintre ele, analiza valorii se află în poziţia cea mai grea, deoarece valorile estetice, înţelese concret, sînt individualizate în cel mai înalt grad, iar orice diviziune a lor, după genuri şi specii, nu reprezintă dintr-însele decît anumite laturi exterioare. Ştiinţa artei şi a literaturii a realizat multe lucruri în

această direcţie, a executat analize de stil care scot la lumină direcţii şi gradaţii, ne fac conştienţi de raporturile de asemănare şi îngăduie sesizarea unor opoziţii importante. Dacă însă privim de aproape, vedem că atare determinări privesc totuşi mai mult latura structurală a operelor de artă — şi tot aşa, fireşte, a frumosului extraestetic —, mult mai puţin adevăratele componente valorice, ca atare.

Aşa cum limba nu mai posedă nume pentru cele din urmă — decît doar cu totul superficiale, pentru anumite genuri —, tot astfel, gîndirea nu posedă pentru ele concepte. Şi acolo unde se creează concepte pentru ele şi li se dau nume după libera alegere, ele nu obişnuiesc să satisfacă sensibilitatea artistică. Chiar conceptele curente enumerate mai sus, ca sublimul, comicul, tragicul, graţiosul etc., suferă de lipsa asta : ele spun mult şi sînt indispensabile ca concepte structurale, ca concepte valorice însă ele nu spun esenţialul (das *Eigentliche*). Lucrul acesta corespunde situaţiei din alte domenii, de ex. al eticului. Nici aici, analiza nu poate descrie direct decît ceea ce aparţine conţinutului ; caracterul valoric însuşi ea nu îl poate prinde, ea nu poate decît să facă apel la sensibilitatea vie a valorii, să o ia oarecum de martoră.

În estetică se adaugă la aceasta faptul că apelul acesta porneşte, şi încă în gradul cel mai înalt, de la frumosul însuşi — de la opera creată de artist, sau tot astfel de la obiectul naturii —, numai slab însă de la analiza structurală descriptivă. Totuşi, în anumite limite, şi acest drum trebuie folosit mereu din nou, sau cel puţin păstrat deschis. Căci nu există altul pentru cercetarea specială a valorilor. Numai că orice progres pe această cale rămîne lipsit de independenţă, legat în modul cel mai strîns de analiza obiectului şi a actelor, cu care ea nu este esenţial înrudită.

Cu aceasta, am spus în acelaşi timp că aproape întreaga pondere a ceea ce poate realiza estetica trece în seama celor două căi de procedare care mai rămîn : 1. calea analizei structurii şi a modului de existenţă a obiectului estetic şi 2. aceea a actului de contemplare, de intuire şi gustare a operei.

Cu aceste două moduri de cercetare vom avea aproape mereu de-a face, chiar acolo unde intervin probleme privitoare la valoare. Ar fi fals să căutăm a ne decide pentru una singură din ele, căci ele se împletesc neîncetat în aporetica frumosului. Ambele prezintă lacune şi rămîn în toate detaliile raportate una la cealaltă. Aceasta poate introduce o oarecare lipsă de uniformitate în mersul cercetării ; în starea de astăzi a cercetării, lucrul acesta nu se poate evita. Şi el reprezintă răul cel mai mic, faţă de unilateralităţile grave în care se cade în mod obligatoriu, în cazul unei anticipări radicale.

Într-un anumit sens, sarcina principală cade totuşi în seama analizei structurale a obiectului, deoarece aceasta este deocamdtă înapoiată şi nu a ţinut pasul cu analiza actelor, mai înaintată în multe domenii parţiale. Estetica secolului al XIX-lea era, în adevăr, în măsura cea mai mare orientată subiectiv ; în ea au jucat un rol întins idealismul neokantian şi psihologismul. Aceasta a adus cu sine nu numai greşeli şi unilateralităţi, ci şi unele progrese în analiza actelor. Trebuie de aceea să ne străduim să dobîndim ceea ce analiza obiectului a neglijat. Ar fi însă cu totul deplasat să ne îngrijim numai de cea din urmă. Numai prin cooperarea ambelor putem nădăjdui să trecem de punctul mort, în care unilateralităţile trecutului ne-au rătăcit.

5. *Desprindere de viaţă şi legătură cu viaţa*

A pleca de la obiect este, pe deasupra, calea naturală. Expresia „arte frumoase", pe care o întrebuinţăm fără să ne gîndim, este deja în fond înşelătoare. Frumoasă, în adevăr, nu este nicidecum arta, ci singură opera de artă. Tot atît de puţin poate fi numită frumoasă contemplarea sau gustarea unor obiecte frumoase, indiferent dacă acestea sînt produse ale artei sau făpturi naturale. Frumos, chiar în contemplare, este numai obiectul, şi anume fără prejudiciu pentru contribuţia pe care o adaugă intervenţia conştiinţei contemplatoare.

Dar şi privit din perspectiva actului, obiectul constituie punctul natural de pornire. Tocmai cel care intuieşte şi care gustă este cu totul îndreptat spre obiectul intuiţiei, şi el i se poate dărui pînă la totală uitare de sine. Starea aceasta în ce priveşte actul este, e drept, cu totul deosebită de comportarea esteticianului, care urmăreşte cunoaşterea ; ea are totuşi în comun cu aceasta faptul că este orientată în acelaşi mod către obiect. Analiza estetică nu se opreşte, evident, la obiectul singur, ci îmbrăţişează în plus actul. Totuşi, ea se găseşte îndreptată mai întîi spre obiect — pentru simplul motiv că ea găseşte actul intuirii orientat către el.

În orientarea aceasta zace însă o problemă, care a preocupat estetica de la începuturile ei pînă astăzi. Ne este cunoscută ca problemă a desprinderii obiectului din legătura cu alte obiecte. Şi în cea mai strînsă legătură cu faptul acesta stă desprinderea actului de contemplare din conexiunea vieţii şi a actelor persoanei. Cufundarea în obiectul frumos este, nemijlocit, uitare de sine a eului şi a tot ce este pentru el prezent, actual, important sau apăsător în chip suprem în viaţă.

Obiectul apare într-o nobilă desprindere, înălţat deasupra legăturilor vieţii, şi omul care se dăruieşte impresiei sale încearcă, în

propria sa persoană, aceeaşi desprindere şi înălţare, — din tot ce ţine de cotidian, de griji, de mărunţişurile curente şi de zădărnicii. Lumea înconjurătoare apune pentru el, şi el împreună cu obiectul lui par să alcătuiască o lume proprie, detaşată de cea veche. Fenomenul acesta este, în chip manifest, esenţial autenticei gustări a artei, şi în multe cazuri — de pildă cînd ascultăm muzică mare — el poate deveni covîrşitor de puternic, astfel că după aceasta are loc o trezire aproape dureroasă din starea de rapt.

Liberarea estetică este o formă de extaz (ἔκτασις) autentică. Ea a dus însă, întrucît e trăită cel mai puternic tocmai de naturile mai adînci, la părerea că în genere esenţa şi rolul artei ar fi să creeze un imperiu al detaşării şi al înălţării deasupra vieţii, un imperiu care îşi are sensul şi scopul numai în sine însuşi şi care exclude orice alt interes. Pare atunci, fireşte, încă posibil ca viaţa să fie în serviciul artei, nu însă ca arta să fie în serviciul vieţii. Căci aceasta ar subordona-o unui scop străin de artă.

Nouă celor de astăzi, o atare exacerbare a valorii proprii, în ce priveşte opera de artă şi viaţa artistică, ne rămîne relativ departe. Dar nu totdeauna lucrurile au stat la fel. De aceea trebuie să vorbim în acest loc de ea. În mişcarea cunoscută sub numele de *„l'art pour l'art"*, ea a jucat un mare rol. Şi acolo ea n-a fost ridicată numai la rangul de teorie, ci ea a cîştigat o influenţă considerabilă asupra sensibilităţii artistice şi a creaţiei înseşi.

Omul cu sensibilitatea sănătoasă vede clar şi fără putinţă de tăgadă că o artă care îşi întoarce complet faţa de la viaţă şi de la imperativele ei pierde pămîntul de sub picioare, rămîne oarecum în aer. Cum însă ar putea ea să fie legată de viaţă şi să îndeplinească un rol în situaţia spirituală a timpului, fără să-şi piardă pentru aceasta autarhia caracteristic estetică, nu este totuşi de loc limpede. Aporia aceasta nu poate fi rezolvată încă, în acest loc ; ea va fi tratată într-o legătură deosebită. Căci numai într-un stadiu avansat al analizei obiectului apar punctele din care poate fi abordată soluţia ei. Aici a trebuit doar să atragem atenţia asupra problemei ca atare. Căci nu trebuie nici să pledăm în favoarea unui estetism, nici în favoarea unei arte ieftine cu tendinţă.

Se impune, dimpotrivă, reunirea ambelor cerinţe în mod just, adică într-o sinteză veritabilă. Se va vedea atunci că aici există o legătură mult mai adîncă, şi că tocmai arta născută dintr-o viaţă culturală activă ajunge la creaţia unor opere excepţionale, care se ridică deasupra timpului ; tot astfel, că numai o viaţă spirituală care dă la iveală asemenea opere e în stare să se desăvîrşească în tendinţele ei actuale. Tocmai din legătura deplină cu viaţa îşi trag creaţiile spirituale puterea de a se ridica la o închegare unică şi la adevărata

măreţie, şi numai pe fondul acesta se detaşează ca o insulă propria lor proeminenţă ; aşa cum, invers, numai atare creaţii sînt în stare să dea vieţii individului şi societăţii o conştiinţă suficientă a puterii şi adîncimii lor, altfel ascunse.

6. *Formă şi conţinut. Materie şi material artistic*

Nimic nu este mai curent în estetică decît conceptul de formă. Tot ce e frumos în ceea ce ne întîmpină, fie în natură, fie în creaţiile artistului, se prezintă mai întîi cu ceva modelat într-un anumit fel, şi contemplîndu-l avem sentimentul nemijlocit că cea mai uşoară modificare a formei ar însemna turburarea frumosului ca atare. Unitatea şi integritatea plăsmuirii, unicitatea ei şi desăvîrşirea ei în sine depind cu totul de formă ; şi noi ştim, chiar fără să putem dovedi, că nu este vorba aici numai de aspectul exterior, de contur sau de limite, nici măcar de ceea ce se oferă vederii sau ne este dat în alt mod pe calea simţurilor, ci de unitate internă şi de desăvîrşire a formei, de articulare şi conexiune, de legitate şi necesitate totală.

Vorbim deci de „forma frumoasă" ca de ceva binecunoscut şi care nu mai ridică probleme, totuşi înţelegem prin ea lucruri foarte diferite. Ne referim deopotrivă la proporţiile nobile ale unei opere plastice, la distribuţia maselor într-o clădire, la ritmul şi succesiunea intervalelor unei melodii, ca şi la construcţia unei întregi bucăţi muzicale, sau la alcătuirea meşteşugită a scenelor unei piese de teatru ; nu mai puţin însă, la jocul liniilor unui peisaj în mijlocul căruia ne găsim, la statura puternică a unui copac uriaş, la nervurile fine ale unei frunze. Şi totdeauna ceea ce avem în minte este modelarea pornind dinăuntru, forma esenţială şi trimiţînd dincolo de sine a întregului. S-a şi numit această formă, în opoziţie cu forma exterioară, pur accidentală a unui lucru, „forma interioară" ; şi termenul trezea vag în minte ceva în felul vechiului *eidos* aristotelic, care ca forţă motrice internă trebuia să constituie totodată principiul modelării exteriorului.

Ce înseamnă însă atunci „formă interioară" ? Tocmai faptul că se pleacă de la o metafizică istoric învechită dă temei la îndoieli. Greu va primi cineva de astăzi să admită, de dragul problemei estetice a formei, preexistenţa unui domeniu ideal de esenţe şi să lege de acesta misterul sentimentelor formei, trezite în chipul cel mai nemijlocit în subiectul care contemplă. El ar ajunge în plus prin aceasta în vecinătatea periculoasă a cunoaşterii teoretice şi a alcătuirii ontice corespunzătoare a lucrurilor. Căci ca principiu al unei atare alcătuiri era conceput eidosul.

Şi chiar fără o metafizică de felul acesta, ştergerea graniţei faţă de purul raport al existenţei rămîne un pericol pentru conceptul estetic al formei. Fireşte, acesta desemnează un raport esenţial în alcătuirea lucrului. Dar aceasta se potriveşte şi pentru lucru ca obiect de cunoaştere : pentru organism, pentru cosmos şi structurile fizice din care el este constituit, pentru om ca tip şi caracter, pentru stat ca formă organizată a unei comunităţi umane, pornind dinăuntru. „Forma interioară“ înseamnă în adevăr prea puţin, conceptul ei este prea general, prea palid.

Problema specific estetică, în chip manifest, nu este încă nicidecum atinsă printr-însa. Şi cum ar putea fi altfel ? Termenul de „formă frumoasă“ nu este în fond mult mai mult decît o altă expresie pentru frumuseţe, aşadar o precizare aproape tautologică. Lucrul acesta se poate schimba abia dacă izbutim să arătăm în ce ar consta particularitatea „frumosului“, în forma frumoasă. În privinţa aceasta au existat multe încercări. Frumosul a fost căutat în unitate, în armonia părţilor sau a membrelor, în dominarea varietăţii incluse în operă ; de asemenea, mai mult subiectiv, în caracterul plăcut, în transparenţa imediată, ba chiar în însufleţirea sau spiritualizarea a ceea ce se oferă simţurilor. Dar toate acestea sînt numai determinări foarte generale şi aproape goale de sens, dacă nu stă în spatele lor o determinare fundamentală cu adevărat capabilă să le susţină. Unele dintr-însele nu se potrivesc tuturor cazurilor, celelalte nu nimeresc esteticul veritabil al formei, întrucît dimpotrivă ele aparţin oricărei modelări a fiinţei, mai ales celei superioare.

Se mai adaugă şi alte greutăţi. Este oare ceea ce ţine de conţinut — într-o poezie, într-un portret, într-o dispoziţie resimţită în natura liberă — exclus din frumos ? Sau se socoteşte că întreg aşa-numitul „conţinut“ aparţine şi el în acest sens formei ? Lucrul acesta l-am putea fără îndoială gîndi. Dar atunci de ce se vorbeşte numai de formă, de vreme ce conceptul formei implică în sine sensul unei opoziţii faţă de ceva de ordinul conţinutului, care este modelat abia prin mijlocirea formei ?

E cu putinţă ca nepotrivirea aceasta să ţină de neprecizia conceptului de conţinut. Să încercăm deci să-l înlocuim cu unul mai precis. Pentru aceasta ne oferă un sprijin analiza categorială : conceptul complementar al formei este „materia“. Printr-însa, ontologic, nu trebuie nicidecum să înţelegem doar materia sensibilă care umple spaţiul ; materie în sensul cel mai larg este tot ce e nedeterminat şi nediferenţiat în sine, în măsura în care e capabil să primească o formă, — pînă jos, la purele dimensiuni ale spaţiului şi ale timpului. În adevăr, şi acestea joacă în obiectul estetic, în chip limpede, un rol de materie, căci doar există arte ale spaţiului şi ale timpului.

Există însă şi alt sens mai restrîns al materiei, în înţeles estetic. Printr-însul se înţelege domeniul elementelor sensibile pe care se mişcă plăsmuirea artistică. În sensul acesta, piatra sau bronzul este materia sculpturii, culoarea materia picturii, sunetul materia muzicii. Aici materia nu mai înseamnă ceva ultim şi indisolubil, necum ceva substanţial, ci cu desăvîrşire numai specia elementelor sensibile care în creaţia artistică suferă o modelare de un fel particular.

Raportul acesta este însă, fără îndoială, fundamental pentru toată analiza obiectivă mai departe a frumosului. Ba el ţine deja de primii paşi ai analizei. Căci este lesne de înţeles că întregul chip de modelare atîrnă în arte, în mare măsură, de felul materiei în care se plăsmuieşte. Se confirmă aici „legea universal-categorială a materiei", care spune că în genere, în toate domeniile de obiecte, materia contribuie la determinarea formei, întrucît nu fiece fel de formă este cu putinţă în fiece materie, ci numai o formă de un fel determinat într-o materie determinată. Ceea ce, fireşte, nu suprimă autonomia formei, ci numai o îngrădeşte. Aici îşi au rădăcina acele fenomene de îngrădire a temelor pasibile de reprezentare în fiecare artă, bine cunoscute din „disputa în jurul lui *Laokoon*" a veacului al XVIII-lea. Sculptura nu poate modela, în marmură, tot ce reprezintă fără greutate poezia, în materia cuvîntului. Acestea sînt fenomene autentice de limitare a domeniilor artistice, şi legitatea lor, odată descoperită, nu poate fi în nici un chip contestată.

În opoziţia categorială faţă de materie ca principiu desemnînd un domeniu, conceptul estetic al formei dobîndeşte astfel o primă determinare clară. Şi aceasta poate fi menţinută fără greutate în toate domeniile artei ; căci fiecare din domeniile ei îşi are, tocmai, materia ei determinată. Ba se poate spune că întreaga împărţire a artelor frumoase este luată în primul rînd de la deosebirea materiei lor. Parte însă, principiul de diferenţiere dat în felul acesta se întinde şi la domeniul larg al frumosului extraartistic.

Cu toate acestea, raportul acesta priveşte numai una din laturile conceptului de formă. Se vede aceasta deja din faptul că tocmai ceea ce ţine de „conţinut" într-o operă de artă, adică aceea ce este denumit în mod inadecvat astfel, nu se rezolvă într-un atare concept al materiei. El este abia atins de acesta. Trebuie deci, dacă conceptul de conţinut urmează să păstreze aici un sens clar, să mai existe încă o altă opoziţie faţă de formă.

Această nouă opoziţie iese limpede la lumină pretutindeni unde este vorba în artă de reprezentare, aşadar acolo unde modelarea constă în a face sensibil-intuitiv ceva care are, sau cel puţin ar putea să aibă, şi dincoace de artă o subzistenţă în lume. Poezia de pildă înfă-

ţişează conflicte, pasiuni, destine omeneşti, sculptura forme corporale, pictura aproape tot ce putem vedea. Aceste domenii de conţinut nu sînt în sine artistice, abia modelarea de către arte le dă caracterul acesta. Ele oferă însă „teme" pentru o atare modelare, „subiectul" — în acest sens, „materia" care este transpusă de creator în prezenţă sensibil-intuitivă.

„Materia" în sensul acesta nu o găsim în toate artele ; nu o găsim de pildă în muzică (cel puţin în muzica pură), nici în arhitectură, nici în ornamentică. Cu totul problematic devine conceptul în frumosul naturii. El însă este fără îndoială un element constitutiv pentru artele reprezentative, inclusiv poezia ; şi asta ajunge orişicum pentru a-i asigura un loc în estetică. Atunci însă trebuie cel puţin să se admită că în aceste arte categoria formei apare într-un dublu raport de opoziţie : odată faţă de materia „în" care ele modelează ; pe de altă parte, faţă de materialul „pe care" ele îl modelează. Şi în chip manifest, trebuie să existe aici o relaţie între modelarea în primul şi modelarea în al doilea sens.

Problema care se deschide astfel priveşte departe. A o rezolva dintr-o dată, este greu să izbutim. Există oare, în genere, două feluri de modelare într-una şi aceeaşi plăsmuire ? Nu trebuie să fie modelarea materiei şi modelarea materialului în fond una şi aceeaşi ? Şi totuşi, ele nu pot fi numai distinse, ci sînt chiar esenţial distincte. Cînd poetul modelează pe de o parte caractere şi destine de viaţă, pe de altă parte modelează sunetul cuvintelor în care el le exprimă, prima modelare nu poate fi identică celei din urmă. În opera creată însă, de pildă într-o sucesiune de scene caracteristică, realizată sub formă de dialog, ambele sînt atît de strîns contopite într-o unitate vie, încît ele nu sînt numai imposibil de separat, ci sînt şi date ca o modelare unică ce se exercită pe două laturi.

Este aceasta numai iluzie, sau există cu adevărat o atare modelare pe două laturi în acelaşi timp ? Ultimul lucru ar însemna că una şi aceeaşi modelare prelucrează un material nemodelat, respectiv modelabil, de două feluri. S-ar putea ca tocmai în acest raport dublu să devină sesizabil secretul frumosului ca atare, — şi chiar dacă nu în întregime, cel puţin o parte esenţială din el.

Stă însă la îndemîna oricui să vadă că în acest caz categoria însăşi a formei n-ar mai putea fi suficientă, şi că în locul ei ar trebui să treacă anumite categorii ale structurii obiectului, care să facă posibilă surprinderea împletirii a două raporturi manifest eterogene, ca şi convergenţa lor în unitatea unei diversităţi intuitive, — sau, mai degrabă, în unitatea intuitivă a două diversităţi.

7. *Intuiţie, plăcere şi apreciere estetică ; productivitate*

În timp ce astfel problema obiectului estetic se complică în mod considerabil, chiar de la prima analiză, încă exterioară, lăsînd să se presimtă aspecte ascunse pe care cel ce intuieşte le poate numai simţi, dar nu le poate sesiza, problema actului receptiv, pe de altă parte, se dovedeşte a fi nu mai puţin complicată.

Semnificativ în această privinţă este deja faptul că pentru el există mai mult decît un singur nume. Căci fiece nume corespunde unei laturi esenţiale a actului, aceste laturi esenţiale însă nu sînt mai puţin eterogene decît acele ale obiectului. Cel puţin momentele intuirii, plăcerii şi aprecierii trebuie clar deosebite în acest act. Dintre ele, latura plăcerii este desigur cea mai remarcabilă, în acelaşi timp însă cea care se distinge mai mult de actele avînd acelaşi nivel spiritual şi acelaşi specific.

Momentul acesta a fost desigur văzut încă de mult. L-a exprimat mai întîi Plotin, şi Kant s-a oprit în *Analitica frumosului* aproape exclusiv la el. El avea pentru momentul acesta expresiile de : plăcere *(Lust)* şi agrement *(Wohlgefallen)*. Amîndouă erau alese în opoziţie cu atitudinea intelectuală. Dar amîndouă erau totodată raportate strict obiectual, şi pe deasupra concepute astfel, încît să implice totodată momentul sesizării. Ba ele urmau să cuprindă şi momentul aprecierii. Căci ceea ce Kant numeşte „judecată de gust" nu este nimic altceva decît expresia însăşi a satisfacţiei resimţite, şi nu un al doilea act alături de aceasta.

Se pot găsi astfel reunite în estetica lui Kant toate trei laturile. Dar cu aceasta s-a făcut încă puţin pentru diferenţierea lor. Foarte puternic în schimb iese în relief, înapoia atitudinii receptive, un al patrulea moment, acela al unei intervenţii autonome sau al unei acţiuni spontane, care e contrară atitudinii de dăruire şi uitare de sine, proprie satisfacţiei estetice, şi pare să apropie actul de recepţie de actul artistului productiv. El are la Kant forma unui „joc al puterilor sufletului", al „imaginaţiei" şi al „intelectului", declanşate reactiv, dar desfăşurîndu-se după legi proprii, şi poartă limpede caracterul unei reproduceri interioare a creaţiei originare a artistului care se reconstituie în actul intuiţiei.

Secolul al XIX-lea a reluat adesea determinaţiile acestea kantiene şi le-a reprodus, a încercat să şi modifice anumite aspecte ale lor şi să le perfecţioneze. Mult mai departe nu s-a trecut totuşi dincolo de ele. Partea relativ cea mai importantă dintr-însele rămînea introducerea actului de apreciere în cel de gustare, sau, cum exprimă Kant aceasta : a „judecăţii" în „plăcerea estetică". Un punct principal

cunoscut al analizei sale consta, în adevăr, în demonstrația după care satisfacția estetică ridică pretenția la valabilitate universală (pentru oricare subiect), dar fără să întemeieze această pretenție pe un „concept". Universalitatea aceasta „fără concept" este ceva unic în filosofia kantiană, și de aceea a frapat cu deosebire, mereu din nou, pe epigoni. Și, de fapt, aici se află o verigă esențială a remarcabilei îmbinări de acte din conștiința estetic-contemplativă.

Ceea ce însă nu este deajuns luat în considerare aici este latura intuiției, latura care în estetica intuitivă a lui Platon și Plotin se află în primul plan. Tocmai viziunea constituie veriga cea mai importantă în această îmbinare de acte, cel puțin baza care o susține. Plăcerea sau gustarea artei și judecata de valoare ascunsă în ele au deja mai mult caracterul reacției la impresia primită în intuiție, ele sînt momente de răspuns ale actelor, și de aceea nu sînt, în îmbinarea actelor, ceea ce e prim. Ele nu pot apărea decît acolo unde datul imaginii este deja prezent, așadar mijlocit de o instanță receptivă. Și greu s-ar putea pune la îndoială caracterul intuitiv al acestei instanțe receptive.

Acestei situații îi răspunde chiar expresia încetățenită de „estetic". Cuvîntul nu înseamnă nimic altceva decît „sensibil", și el vrea să spună că simțurile exterioare, ochiul, urechea, sînt instrumentele de recepție ale frumosului ; lucru prin care iarăși se desemnează, mai întîi, doar opoziția față de înțelegerea intelectuală. Și totuși, simțurile nu apar aici doar ca mijlocitoare a ceva deja existent, ca în percepția de fiecare zi, ci ca stimulente ale unui proces de un ordin mai înalt, care abia acum începe. Sensul acestui raport se arată îndată ce ne gîndim că, înlăuntrul activității senzoriale, ținta spre care ea tinde este momentul adevăratei „intuiții". Acesta nu este identic cu receptivitatea, ci doar indisolubil legat cu ea în percepție. Percepția își păstrează însă caracterul intuitiv și acolo unde ea este înglobată într-o înlănțuire mai mare de acte, de care receptivitatea e cu totul acoperită, — așa cum se întîmplă întotdeauna, mai mult sau mai puțin, în structura conștiinței.

Ea nu își pierde caracterul de intuiție nici în textura cu totul deosebită a actelor contemplației estetice. Tocmai aici el devine dominant ; și o mulțime de momente caracteristice ale intuiției, care în raportul cunoștinței sînt acoperite de exigența sesizării ființei, și peste care intenționat se trece, se dovedesc aici drept esențiale. Lumina și umbra nu sînt acolo decît mijloace pentru cunoașterea formelor lucrurilor, și sînt ele înseși abia luate în seamă ca atare ; în viziunea grafică și picturală, ele dobîndesc independență obiectivă și devin lucrul principal. Exact la fel în ce privește perspectiva, culorile și contrastele culorilor. Și situații corespunzătoare sînt valabile pentru

alte domenii ale percepţiei artistice. Astfel, poetul se opreşte la imponderabilele mişcării şi gesticii omeneşti, neluate în seamă în viaţă ; şi chiar dacă el nu le poate dărui ochiului, el le face să apară privirii interioare, prin mijlocirea ocolită a cuvîntului.

Totuşi, nici prin aceasta intuiţia nu este epuizată, rolul ei merge mai departe. Intuiţia estetică este numai pe jumătate intuiţie sensibilă. Peste aceasta se ridică o intuire de gradul al doilea, mijlocită de impresia simţurilor, dar fără să se piardă în ea, ci constituindu-se ca act în autonomie clară faţă de ea. Această intuire nouă nu este cumva intuiţie a esenţelor, sesizare platonică a unui universal, nu este intuiţie în sensul unei trepte superioare de cunoaştere. Ea rămîne dimpotrivă îndreptată cu totul către obiectul individual, în unicitatea şi individualitatea lui, dar ea surprinde într-însul ceea ce simţurile nu prind direct : într-un peisaj, de pildă, momentul atmosferei, într-un om pe acela al dispoziţiei sale sufleteşti, al suferinţei sau al pasiunii, într-o scenă ce se desfăşoară, momentul conflictului. Dacă lucrul acesta este valabil pentru oricare apercepţie estetică, rămîne încă nedecis. Pentru arte în sens mai restrîns însă, şi pentru intuirea deschisă a frumosului din viaţă şi din natură, el trebuie în linii mari să fie, fără îndoială, valabil. Şi după aceste domenii centrale de fenomene trebuie să ne orientăm.

Important pentru această intuire de a doua ordine este, înainte de orice, faptul că ea nu e ceva ulterior, nu este o chestie de reflecţie, care ar putea să şi lipsească. Fără îndoială, lucrurile pot sta întîmplător şi în felul acesta, adică numai treptat conţinutul unei opere sau al unei figuri omeneşti frumoase să se deschidă acestei intuiţii ; dar lucrul este adevărat în largă măsură şi pentru intuiţia de prima ordine, de aceea nu este îngăduit să fie înţeles ca notă particulară, în opoziţie cu aceasta. Caracteristic este, dimpotrivă, că intuiţia de ordinea a doua este strîns legată cu intuiţia de ordinea întîi şi este totdeauna prezentă odată cu ea. Cel puţin în punctul de plecare, ea pare totdeauna să fie deja prezentă, chiar dacă ulterior pătrunde mai departe, se adînceşte. De multe ori însă, raportul se răstoarnă, astfel că, plecînd întîi de la ea, privirea se întoarce înapoi la detaliile pur sensibile, ca şi cum acestea ar avea nevoie să fie băgate în seamă, ceea ce se poate petrece abia prin mijlocirea ponderii mai mari de semnificaţie proprii celei de a doua intuiţii.

Cum este, drept vorbind, alcătuită această a doua intuiţie nu se poate decide înaintea analizei obiectului. Lucrul acesta rămîne deci să mai fie cercetat. Deocamdată însă e îngăduit să tragem o concluzie care rămîne hotărîtoare pentru tot ce urmează : e vorba în actul de receptare estetică de eşalonarea a două intuiţii diferite, una după

alta, şi numai din conjugarea acţiunii lor rezultă caracteristica atitudinii de intuire artistică.

Chiar de aici este lesne de văzut că cele două feluri de intuiţie alcătuiesc un întreg indisolubil, în care ele se întrepătrund şi se condiţionează reciproc. Şi este de aşteptat ca nu una sau alta din ele să fie purtătoarea satisfacţiei (a „plăcerii") şi a judecăţii de gust asupra obiectului, ci absolut numai ambele împreună, în îmbinarea lor.

Plecînd de aici cade şi o primă lumină asupra intervenţiei spontaneităţii în structura actului receptiv. Căci aici se deschide loc pentru atitudinea interior productivă, a cărei prezenţă în actul de recepţie al celui care contemplă noi o simţim obscur, dar nu sîntem decît cu greu în stare să o indicăm mai precis. Intuirea de ordinul al doilea este, în chip manifest, o intuire creatoare, cel puţin reproductiv creatoare *(nachschaffend)*. Ceea ce ea intuieşte nu este dat în percepţie, ci numai ocazionat de aceasta, altfel însă dezvoltat autonom. De aceea, ea nu subzistă decît ca reprezentare pentru conştiinţa contemplativă, — concretă şi colorată, cum nu e decît uneori ceea ce este trăit —, dar totuşi nu trăită, ci produsă spontan (de „imaginaţie", cum spune Kant), o jonglerie a fanteziei, totuşi strîns legată de impresia sensibilă.

Şi pentru acest raport intern al celor două feluri de intuire există în *Critica puterii de judecată* încercarea unei încadrări. Kant l-a numit un „joc al puterilor sufletului", surprinzînd astfel unitatea caracteristică a unor instanţe opuse ale conştiinţei. Dar el a denumit cele două „puteri", despre care urma să fie vorba, drept „imaginaţie şi intelect", şi prin aceasta s-a ridicat prea sus în scara „facultăţilor". El s-a depărtat astfel prea mult de sensibilitate. Căci, în chip manifest, unul din membrele dublei intuiţii este de natură sensibilă. Celălalt însă nu-i îngăduit să fie definit în chip atît de intelectual cum spune expresia de „intelect". Dacă se ia ca funcţie a intelectului înţelegerea conceptuală, atunci caracterul intuitiv al celui de al doilea membru este suprimat. De aceea e mai bine să lăsăm aici la o parte intelectul şi să înţelegem conlucrarea ca o îmbinare de intuiţie sensibilă şi suprasensibilă, — fără ca cea din urmă să aibă sensul unei cufundări misterioase, ci acela al unei simple intuiri spontan-interioare şi productive, care adaugă ceva nou la ceea ce e dat în chip sensibil nemijlocit. Pentru aceasta, termenul kantian de imaginaţie ar fi în adevăr expresia adecvată.

Oricum ar sta lucrurile, se poate reţine deocamdată eşalonarea una după alta a două feluri de intuiţie, şi aceasta ca ceva fundamental pentru întreaga structură a actului de receptare, în contemplaţia estetică. Într-însa, intuirea sensibilă este primul moment condiţionant, iar intuiţia internă al doilea moment, condiţionat de cel dintîi, dar

intrînd apoi cu el într-un raport de condiţionare reciprocă. Căci numai intervenţia intuiţiei a doua ridică pe cea dintîi deasupra percepţiei de fiecare zi şi îi dă caracterul ei particular, estetic. Amîndouă la un loc iarăşi constituie elementul activ *(Aktelement)* care stă la baza plăcerii *(Lust)*, a agrementului *(Wohlgefallen)*, sau a desfătării *(Genuss)*, întrucît acestea nu pot apărea decît acolo unde are loc iluminarea internă a intuiţiei sensibile prin cea suprasensibilă. Şi iarăşi, întrucît faptul iluminării şi cel de a fi iluminat nu sînt simţite în intuiţia însăşi ca aparţinînd momentelor actului — căci raportul acestora rămîne ascuns conştiinţei care contemplă —, ci ca un raport de momente sau de straturi ale obiectului, cărora momentele actului le sînt coordonate, obiectul intuit apare ca frumos.

Acestui fapt de a apărea ca frumos îi dă expresie judecata de valoare estetică. Aprecierea, ca moment al actului, este deci şi ea susţinută de angrenarea dublei intuiri. Lucrurile nici nu pot fi altfel, acolo unde plăcerea însăşi are la bază tocmai această angrenare. Căci judecata de gust nu este decît expresia în gîndire a ceea ce plăcerea face simţit în mod nemijlocit.

8. *Frumosul naturii, frumosul uman, frumosul artei*

Nu puţine din încercările de estetică sînt doar filosofie a artei. Lucrul se poate pricepe, întrucît artele sînt cele în care se ridică mai pregnant problemele fundamentale ale frumosului şi ale sesizării sale, şi în care de aceea aceste probleme pot fi mai curînd analizate. Totodată, cel cu înclinări artistice aduce cu sine de obicei o prejudecată în avantajul frumosului artei, în felul de pildă că acesta îi apare, la limită, drept felul mai înalt de frumos. Aşa cum pînă astăzi pare să fie obişnuită o oarecare exagerare a valorilor artei la cei care înţeleg ceva dintr-însa. În acest fel, fireşte, întregul frumos de origine naturală este involuntar depreciat.

Că atare opinii constituie o extremă este evident. Nimeni nu va contesta că în arte intervin pe deasupra componente valorice de natură proprie, care lipsesc în orice frumos de alt fel; în adevăr, măiestria artistului însuşi, care dă adevăratul sens cuvîntului de „artă", este un factor resimţit în opera de artă ca „reuşită" a ei, şi ea este preţuită ca o veritabilă calitate valorică. Dar aceasta nu ne îndreptăţeşte să considerăm lipsa acestor calităţi în frumosul extraartistic drept un defect.

Trebuie aşadar să se pornească mai întîi de la frumosul în genere, indiferent unde şi cum apare. Şi pentru aceasta, alături de opera de

artă trebuie să-şi găsească locul său egal îndreptăţit frumosul naturii şi frumosul uman.

De obicei se vorbeşte aici, fireşte, numai de natură. Dar, la rîndul lui, omul şi multe lucruri din viaţa şi din conduita sa posedă o latură estetică, şi totuşi omul nu este numai natură, ci o întreagă lume spirituală, care se suprapune peste ceea ce ţine de natură. Şi dacă este adevărat că, în mod esenţial, trăsăturile caracterologic-morale în acţiunea şi conduita lui sînt cele care constituie, în ce priveşte conţinutul, frumosul uman, de aici nu urmează nici pe departe că estetica sfîrşeşte în etică, frumosul în bine. Omeneşte frumos poate fi şi jocul pasiunilor acolo unde el este nestăpînit şi unde nu poate fi nicidecum numit bun. Conflictele şi lupta, suferinţa şi înfrîngerea prezintă încordare dramatică autentică şi descărcare, şi anume nu numai pentru poet, care le caută ca material, pentru a le modela artistic, ci deja pentru oricine trăieşte viaţa, dacă dispune de distanţa şi liniştea de a le privi în dramatismul lor natural. Este foarte probabil că nu există un dramatism al scenei, decît fiindcă există un dramatism al vieţii, care poate fi şi ca atare estetic resimţit. Acelaşi lucru este valabil, natural, încă în grad mai înalt, despre comicul vieţii, care şi el înfloreşte şi este simţit fără adausul formei poetice. Există umorişti şi fără literatură, în mijlocul vieţii, şi nicidecum numai acolo unde ei se manifestă în cuvinte nimerite ; de ţinuta internă, de felul de a vedea şi a trăi, de simţul pentru ce este prea omenesc depinde totul. Atitudinea observatorului face să reiasă comicul involuntar în viaţa omenească, distanţa celui ce contemplă, poziţia superioară, delectarea lui. Natural, condiţiile acestea, noi ca părtaşi, ca implicaţi în situaţie, nu le realizăm atît de uşor.

Întregul domeniu al obiectelor estetice posibile se lărgeşte astfel considerabil. Te întrebi cu seriozitate, dacă mai există oare în genere obiecte în lume care să nu aibă o latură estetică. Dacă trebuie să negăm aceasta, şi dacă tot ce există cade şi sub alternativa „frumos" sau „urît", atunci devine necesar să extragem din această mulţime la rîndul său ceea ce are drept la valorificare estetică în sens mai restrîns şi eminent.

Pentru aceasta însă nu ajunge să rezervăm sferei mai restrînse opera de artă şi să deosebim de ea tot restul. Şi unele opere de artă pot fi de mică valoare, pot fi contestabile potrivit întregii orientări a intenţiei lor, iar opere ale naturii pot fi estetic de înaltă valoare şi convingătoare peste orice măsură. Ba chiar mai mult : se naşte întrebarea dacă urîtul sau banalul nu se găsesc în genere doar în domeniul artei, anume în ceea ce este artistic nereuşit, şi dacă nu este oare în natură totul frumos. Şi atunci ne putem pune mai departe întrebarea, dacă în domeniul umanului nu stau lucrurile tot astfel. Poate

că ţine numai de lipsa de înţelegere a celui care priveşte, pentru felurile de frumos, faptul că el nu este capabil să îl vadă pretutindeni. Cînd Herder ne aduce exemplul „oribilului crocodil" ca mărturie a urîtului printre formele din domeniul vieţii, lucrul acesta ne pare astăzi cu totul subiectiv. Şi la fel se petrece cu chipuri şi personaje omeneşti : aici, aşa-numitele epoci clasice ale sculpturii şi picturii au creat idealuri de frumuseţe care şi-au exercitat dominaţia asupra gustului, secole de-a rîndul, şi ceea ce nu le corespundea era socotit urît. Dar au venit alte timpuri şi alt gust, şi alte tipuri ideale au devenit hotărîtoare. Toate normele de acest fel s-au dovedit vremelnice, trecătoare, relative. Cu ce drept admitem atunci că formele ce ne întîmpină în viaţă, întrucît ne displac nouă celor care trăim astăzi, trebuie socotite drept urîte ?

Se ajunge cu întrebări de felul celor din urmă la un relativism estetic al valorii. Şi atunci se pare că frumosul nu ar fi decît o normă schimbătoare şi poate chiar arbitrară, condiţionată de factori extraestetici, de raporturi sociale, tendinţe practice dominante, de utilitatea în viaţă, sau chiar de predilecţii născute odată, pe cale biologică, şi care îşi caută o expresie în felul unor idealuri determinate.

Faptul fluctuaţiilor istorice trebuie să-l admitem aici, fără îndoială. Nu trebuie să ignorăm fenomene de felul acesta, dacă vrem să înţelegem că printr-însele, şi cele de acelaşi fel, nu este totuşi atinsă esenţa frumuseţii, ci numai particularizările ei. Rămîne deci încă întrebarea, cu totul fundamentală, dacă există în domeniul naturii urîtul, chiar dacă simţul pentru ce e frumos în natură variază în mare măsură şi apare, fireşte, istoric relativ tîrziu.

Întrebarea aceasta urmează să fie şi ea tratată la locul ei. Şi anume, ea va suna atunci astfel : se poate dovedi în varietatea sensibilităţii faţă de natură, aşa cum este ea condiţionată temporal, ceva comun şi principial, care să fie obiectiv constitutiv pentru o „resimţire a frumosului", în genere ? Şi pentru aceasta există astăzi anumite căi de acces, pe care estetica intelectualistă şi psihologistă nu le putea găsi. Ele se găsesc pe terenul noii ontologii şi antropologii şi trimet la anumite raporturi categoriale fundamentale. În genere, întrebarea privitoare la frumosul naturii se învecinează, pe latura conţinutului, cu domeniul de cercetare al filosofiei naturii, aflată astăzi încă într-o situaţie foarte proastă ; întocmai cum problema frumosului uman se învecinează cu aceea a antropologiei. Va trebui să fim, aici şi acolo, cu grijă faţă de ştergeri ale graniţelor, nu este însă îngăduit să împingem respectul faţă de hotarele problemelor pînă la ruperea acestora de altele.

A păstra singura linie practicabilă între căile greşite de tot felul pare a fi în adevăr o sarcină de mare dificultate. Vechile concepţii ontologice asupra perfecţiunii, aşa cum le strecura încă secolul al XVIII-lea pretutindeni, cu greu pot fi suficiente aici. Totuşi ne-am putea gîndi la desprinderea unui sîmbure esenţial solid, chiar dintr-însele, pentru a le folosi într-o analiză nouă, concepută mai mult fenomenologic. Punctul de plecare pentru aceasta este găsit, îndată ce devine vizibil că aşa-numita „natură" nu constă numai într-un sistem de legi, ci şi într-o ierarhie de plăsmuiri, care îşi datoresc caracterul structural unei unităţi şi deplinătăţi interioare, indiferent dacă ele poartă caracter strict dinamic ori organic.

Căci structurile naturale sînt supuse vătămării, alterării şi distrugerii, şi orice alterare într-însele este ceva negativ şi totodată poate fi resimţit ca negativ, un *modus deficiens* sesizabil obiectiv, în lucru, precum şi subiectiv, în intuiţie. Aici ar fi locul pentru intrarea în scenă a urîtului, chiar în domeniul formelor naturii. Presupoziţia pentru aceasta, desigur, ar fi existenţa unei conştiinţe nemijlocite, sensibil-intuitive, a integrităţii şi a completudinii, precum şi a alterării acestor forme.

Lucrul acesta însă ar trebui să se poată constata, fireşte în anumite limite, la o analiză potrivită a fenomenului.

9. *Metafizica idealistă a frumosului. Intelectualism şi orientare către materie*

Se iveşte astfel încă o dată întrebarea privitoare la procedarea esteticii. Nu că s-ar putea schiţa cu anticipare o metodologie. Trebuie, dimpotrivă, să ne menţinem la convingerea că o conştiinţă metodică este totdeauna secundară faţă de metoda de lucru vie, orientată în mod exclusiv spre obiectul ei *. Pot exista însă anumite întrebări premergătoare, care pot fi rezolvate pe baza experienţei istorice a numeroase încercări şi străduinţe. Pentru aceasta, ţinînd seama de situaţia înapoiată care domneşte în estetică, cele stabilite mai sus cu privire la o împătrită analiză nu sînt nicidecum suficiente.

Oricît este de tînără estetica, ea cuprinde totuşi deja o serie de direcţii foarte diferite, care nu se reduc de loc la opoziţia analizei actului şi a obiectului. Chiar la Baumgarten şi la Kant, aceste analize se împletesc una cu alta, fără putinţă de a le descurca. Cu desăvîrşire însă, la Schelling, Hegel şi Schopenhauer, ele coboară, de dragul unei

* Cf. Nicolai Hartmann, *Der Aufbau der realen Welt*, ed. 2, 1950, cap. 62 a, b.

concepţii metafizice fundamentale, ajungînd aproape simple momente. Ponderea trece cu totul asupra artelor, care serbează aici un mare triumf ; şi frumosul în lume, dincoace de arte, coboară pe treapta unui obiect de rangul al doilea.

Lucrul acesta îşi are temeiurile în metafizica mult mai generală a idealismului, şi în special în rolul care este acordat artelor în întregul vieţii spirituale. Dacă la baza a tot ce fiinţează se găseşte o „inteligenţă inconştientă", sau o „raţiune absolută", dacă plăsmuirile naturii sînt expresii unilaterale ale acestei raţiuni, iar viaţa spirituală conştiinţa de sine a aceleiaşi raţiuni, în realizarea ei treptată, atunci nici artele nu pot fi decît trepte ale acestei conştiinţe-de-sine ; nu cele mai înalte, este drept, căci ele rămîn dependente de sensibil, totuşi, pentru fiinţa omenească imperfectă, trepte indispensabile şi care nu pot fi înlocuite prin înţelegerea conceptuală. Pentru Schelling, e adevărat, raportul se răstoarnă, fiindcă el aşază intuiţia deasupra conceptului şi o ridică în cele din urmă la rolul de instrument universal al filosofiei ; artistul devine astfel nu numai un vizionar, ci şi un purtător de destin, pentru spirit, iar filosoful un artist eminent, aşa cum se potriveşte cu idealul romantismului. Hegel, dimpotrivă, rămîne la superioritatea conceptului, şi faptul că artele nu străbat pînă la concept rămîne lipsa lor. Toate acestea nu au sens decît dacă se admite ideea de bază a acestui idealism, fundamentul unui absolut, care ajunge în creaţiile artei la conştiinţă plastic-intuitivă.

Această metafizică idealistă a frumosului este relativ indiferentă faţă de cealaltă latură a presupoziţiei idealiste, aceea că absolutul trebuie să fie un principiu „raţional". Asta o dovedeşte estetica lui Schopenhauer, care este clădită după aceeaşi schemă, dar pune la bază o voinţă a lumii lipsită de raţiune şi de inteligenţă. Ba, tocmai aici devine transparentă imaginea de ansamblu, căci nu numai conştiinţa, ci şi inteligenţa rămîne proprie omului. Vechiul platonism suferă o renaştere tîrzie în această teorie : natura este o împărăţie de forme ferm conturate, fiecărei forme specifice *(Artform)* a făpturilor îi stă la bază o „idee", după care se formează cazurile individuale ; artele fac să apară aceste idei în opera individuală, şi apariţia aceasta este reflexul frumosului. Şi mai adînc pătrunde muzica : ea nu reproduce forme obiective, ci dă direct expresie sensibilă esenţei originare, „voinţei lumii". Şi în această teorie, însă, realizarea artelor se rezumă pe toată linia la o aducere-la-conştiinţă a ceea ce subzistă deja în sine, şi fără artă.

Aspectul din urmă este fără îndoială o rămăşiţă a acelui intelectualism care încă din vechime este inerent reflecţiilor esteticii ; nu, fireşte, a unui intelectualism în sensul restrîns, care ar reduce totul la gîndire, concept şi judecată, totuşi a unuia în sensul mai larg, care

ia intuirea estetică drept un mod al perceperii cognitive. Faptul că Schelling pune intuiţia deasupra conceptului nu schimbă nimic în această eroare. În genere, teza fundamentală este indiferentă faţă de ierarhia speciilor şi treptelor de percepere, schema cunoaşterii rămînînd în toate aceste versiuni aceeaşi ; ea rămîne oarecum strîns aderentă actului estetic, chiar dacă altminteri teoria se fereşte cît poate de ea, folosindu-se de distincţii subordonate.

Mai important este aici un al doilea moment. Teoriile frumosului care înţeleg actul intuirii după analogia cunoaşterii sînt, potrivit esenţei lor, orientate cu precădere către conţinutul artelor, şi de aceea nu pot fi drepte faţă de momentul formei, adică faţă de tot ce e cu adevărat structural şi figurativ în creaţiile artei. Critica aceasta nu intenţionează să pledeze pentru o separare între „formă şi conţinut" ; sînt oricum bine îndreptăţite cercetările noi care arată că specificul conţinutului artistic constă tocmai în modelarea pe care o dă forma. Aceste teorii metafizice ale artei sînt însă foarte departe de o atare înţelegere. Dimpotrivă, pentru ele conţinutul este „materialul" dat artistului, şi anume în sensul pe care l-am indicat mai sus, de temă sau de subiect ; fireşte, momentul materialului el însuşi este foarte lărgit şi oarecum mărit, ridicat pe planul metafizic al concepţiei asupra lumii.

Dar lucrul acesta nu mai schimbă nimic din faptul că aspectul modelării artistice — şi anume tocmai ca modelare interioară a formei — este prea puţin luat în considerare. Trebuie să spunem cel puţin că autonomia şi valoarea proprie a formei, caracteristice pentru orice realizare artistică, nu sînt înţelese în însemnătatea lor. În sprijinul acestei afirmaţii se pot aduce nenumărate exemple din estetica larg concepută a lui Hegel ; e îndeobşte cunoscută interpretarea pe care o dă el tragicului în cazul *Antigonei* lui Sofocle, în care conflictul este tălmăcit ca un conflict pur moral între legea scrisă şi cea nescrisă.

Legată în modul cel mai strîns de precăderea dată „materialului" este opinia larg răspîndită că în toate artele creaţia productivă ar fi o funcţie a vieţii morale şi religioase. Concepţia aceasta nu aparţine unor timpuri şi teorii anumite, ea este astăzi tot atît de vie ca acum 150 de ani. Nu tăgăduim că în cursul istoriei, fără îndoială, mai ales arta cea mare s-a născut pe terenul unei vieţi religioase foarte dezvoltate, ba la început a apărut direct ca expresie a acesteia. Concluziile însă care s-au tras din aceasta sînt îndoielnice şi aduc îngrijorător aminte de metafizica hegeliană a spiritului. Căci s-a părut că raportul acesta nu ar fi numai un pricipiu constitutiv pentru toate artele, ci totodată principiul intern al productivităţii artistice înseşi. În felul acesta, fireşte, problema estetică a formei a

fost dată cu totul la o parte şi autonomia valorilor estetice pusă la îndoială.

Singurul lucru ce se poate reţine din această poziţie ar fi faptul că producţia artistică se dezvoltă înainte de toate acolo unde idei mari mişcă pe om şi unde pasiunea ideii îl mînă să se exprime — am spune, să se obiectiveze. Lucrul acesta este valabil pentru orice viaţă spirituală foarte dezvoltată, cînd ea a ajuns să se trezească. Viaţa religioasă însă este mai mult decît oricare alta nevoită să se exprime prin mijlocirea artei, tocmai deoarece conţinutul ei se află dincolo de ceea ce se poate comunica direct. Artele posedă bagheta magică în stare să dea formă insesizabilului, ele reuşesc ceea ce simpla exprimare şi formulare — aşadar, de pildă dogma — nu ajung să realizeze ; ele fac apropiat simţurilor ceea ce e suprasensibil şi n-a apărut niciodată ochilor, împrumutîndu-i astfel, în inima omului, puterea pe care numai ceea ce este simţit ca apropiat şi prezent o are. Viaţa religioasă, odată trezită, nu poate face altfel decît să se adreseze artei, şi ea strigă deci după aceasta, o umple cu aspiraţia sa, cu pasiunea sa, cu ideile sale.

Dar odată trezită, arta mai găseşte în lume şi altceva care face apel la ea : viaţa morală şi socială, cu conflictele şi destinele ei, adîncul inimii omeneşti cu nevoile ei, cu frămîntarea ei, cu inepuizabila varietate a caracteristicilor individuale ; în cele din urmă abia, imperiul naturii cu minunile sale neînţelese. Pentru fiinţa spirituală care este omul, viaţa spirituală are de departe cea mai mare actualitate. De aceea, cercul temelor ei se află pe primul loc ; nevoia de reprezentare în ea este cea mai puternică.

Dar modelarea artistică însăşi, chemată să satisfacă această nevoie, este şi rămîne totuşi cu desăvîrşire altceva şi nu poate fi înţeleasă în nici un chip din purele condiţii materiale. Ea nu poate fi înţeleasă dintr-însele, chiar dacă forţele motrice spirituale care susţin modelarea ar trebui în adevăr căutate în elementul material singur.

10. *Estetica formei şi a expresiei*

E uşor de înţeles că reacţia la aceste încercări metafizice dînd precădere conţinutului trebuia să cadă în extrema opusă. S-a reflectat asupra autarhiei formei artistice şi s-a căutat deci să se înţeleagă frumosul din principii pur formale. S-a tins astfel, foarte consecvent, către elementul structural în obiectul frumos, înainte de toate în opera de artă. Modul acesta de cercetare este în sine tot atît de obiectivist ca cel îndreptat spre conţinut, dar el vede esenţa obiectului nu în ceva preexistent, care ajunge să fie reprezentat, ci în cali-

tăţile particulare ale reprezentării înseşi. Şi cu aceasta, natural, ea face un pas important care o apropie de esenţa frumosului.

Cu toate acestea trebuie spus îndată că sarcina aceasta s-a dovedit infinit mai grea decît se bănuia la început. Căci abia acum s-a ajuns înaintea adevăratului mister al frumosului ; şi mijloacele de cunoaştere care urmau să fie folosite s-au dovedit foarte repede insuficiente. Ele n-au făcut decît să contureze problema, dar nu au putut să pătrundă mai departe în adîncimea ei. Se poate spune că abia aici s-a văzut cît de puţin este, în genere, forma artistică un obiect de cunoaştere posibilă.

Ne este uşor astăzi, privind înapoi la nereuşitele recente, să exclamăm : „cum ar fi putut fi altfel, cînd forma este dată doar în intuiţie, şi nu înţelegerii conceptuale !" Dar tocmai de lucrul acesta nu erau atît de siguri cei care porniseră la noua încercare — şi el le era cu atît mai puţin de la sine înţeles. Aşa s-a întîmplat că şi de astă dată s-a făcut apel mai întîi la momente extraestetice, pentru a umple întrucîtva lacuna devenită acum vizibilă. Dar cu aceasta nu s-a trecut peste determinările cele mai generale : armonie, ritm, simetrie, ordonare a părţilor într-un întreg, unitatea unei diversităţi, şi încă multe altele. Concepte de acest fel s-au enumerat şi variat aproape pînă la epuizarea lor, pentru a ajunge pe urma misterului frumosului, pornind de pe latura obiectului. Nu vom contesta de asemenea că în ele toate se află ceva just ca tendinţă. Se vede însă lesne că ele sînt mult prea generale şi ating în cele din urmă numai superficial ceea ce e specific estetic în calităţile de formă *(Formqualitäten)*. Unitatea în varietate este proprie oricărei plăsmuiri naturale, tot astfel o ordine a părţilor, şi în multe cazuri de asemenea simetria. Armonia şi ritmul, în schimb, în măsura în care ele vor să spună mai mult decît celelalte, sînt împrumutate domeniului fenomenelor unei singure arte, muzicii (care, fireşte, serveşte de prototip pentru purul frumos al formei) ; ele sînt de aceea, raportate la această artă, tautologice, fără a o epuiza ; pentru celelalte arte însă nu se potrivesc decît prin analogie, şi fireşte le epuizează de aceea şi mai puţin.

Enorma diversitate de forme, a artelor şi nu mai puţin a frumosului naturii, n-a fost încă de loc atinsă prin cele de pînă acum. Tocmai aici însă îşi are începutul adevărata problemă a formei. Aceasta începe cu întrebarea, de ce oare anumite forme cu totul determinate, în ceea ce vedem sau în ceea ce ne putem reprezenta prin mijlocirea cuvîntului care a primit formă poetică, sînt frumoase, pe cînd altele, doar puţin deosebite, nu sînt. Căci urîtul nu este pur şi simplu ceea ce e lipsit de formă, ci ceea ce e greşit sau nereuşit, în sensul unei modelări anumite. Aşadar, cu toate începuturile uneori demne de

luat în considerare, lipseşte încă lucrul principal. Şi este îndoielnic dacă, pe drumul pe care s-a pornit, el poate fi găsit.

Nu stau lucrurile mult mai bine nici cînd se defineşte forma estetică drept expresie. Se iveşte atunci îndată întrebarea „a cui“ expresie trebuie ea să fie ? Răspunsurile sînt, de pildă : expresie a vieţii, expresie a sufletului, expresie a umanului, a spiritualului, a semnificativului, ba chiar expresie a sensului, a finalităţii sau a valorii. Şi acestea sînt explicaţii care nu trebuiesc respinse cu totul. În chip manifest, ele se potrivesc multor lucruri frumoase, în artă şi afară din ea. Dar greu, la tot ce e frumos. Afară de aceasta, trebuie să ţinem seama aici de trei lucruri. Mai întîi există şi un raport de expresie extraestetic, de ex. în limba de comunicare zilnică, în gesticulaţie şi mimică. Al doilea, nu orice expresie, chiar dacă este cea urmărită de artist, poate fi numită frumoasă. Şi, al treilea, cu întrebarea privitoare la conţinutul exprimat, problema este iarăşi deplasată, de la formă la material. Problema formei ea însăşi nu ajunge astfel să fie tratată cum se cuvine.

Nu este nici de mai mare ajutor să spunem că este vorba de formă în unitate cu conţinutul, de pildă de „adecvarea formei la conţinut“ (Wilhelm Wundt), sau de „forma ideii în modalitatea apariţiei reale“. Ceea ce am dori să ştim este : în ce urmează să constea adecvarea, cum este alcătuită unitatea ei cu conţinutul, ce aduce la apariţie „forma ideii“. Mult mai departe în această direcţie a înaintat teoria ştiinţifică a artelor particulare, de pildă la Hanslick, în domeniul muzicii, sau la A. v. Hildebrand, în acela al sculpturii. Fără îndoială, se pot dobîndi şi din problemele de stil ale artelor şi timpurilor multe sugestii cu privire la esenţa formei şi a expresiei. Totuşi, profitul este aici compensat pretutindeni prin dezavantajul pierderii în specialitate, şi ne depărtăm de ceea ce e principial, cu atît mai mult cu cît pătrundem mai concret în particular.

Ne lovim astfel aici, ca pretutindeni în estetică, de aceeaşi dificultate metodică : fenomenul este întreg laolaltă, numai în cazul individual, unic, — în cazul individual însă nu se poate sesiza generalul ; şi acolo unde acesta devine sesizabil, fenomenul e rupt în bucăţi şi distrus. Acesta este reversul raportului care ne-a izbit de la început : acolo unde intuirea este intactă, nu există înţelegere prin concept ; şi unde intervine conceptul, acolo contemplarea e turburată. Cum se poate trece peste acest raport negativ dialectic, ne va arăta numai o cercetare mai departe.

Ce se ascunde cu adevărat în principiul „expresiei“ trebuie să fie mai degrabă un raport de apariţie, şi anume unul de un fel foarte particular. Dar el nu trebuie să fie nici apariţia unei „idei“, nici a vieţii, nici a unui sens. Ci în modul de apariţie el însuşi va trebui

căutată caracteristica obiectului frumos. Cu aceasta însă se deschide cîmpul pentru un concept deosebit şi specific estetic al formei. Căci într-un oarecare sens trebuie să fie vorba de forma apariţiei ca atare. Şi este de aşteptat că pentru ea vor fi valabile cu totul alte reguli, decît pentru o modelare de alt fel.

11. *Estetica psihologică şi fenomenologică*

Paralel cu interpretarea obiectiv-formală a frumosului, parte în opoziţie cu ea, parte reunită cu ea în întorsături bizare, se dezvoltă o concepţie psihologic-subiectivă a lui. Ea ţine de mişcarea generală a psihologismului şi împărtăşeşte împreună cu aceasta tendinţa de a reduce totul la procese sufleteşti. Ţinînd seama de greutăţile de care s-a lovit analiza formei, este lesne de înţeles că o anumită vreme viitorul esteticii a părut să stea într-însa.

Evident, este vorba aici de pură analiză de acte. Dar aceasta nu constituie încă esenţa lucrului ; fără analiză a actelor, o înaintare a esteticii nici nu este cu putinţă, în genere. Accentul este pus, dimpotrivă, pe pretenţia de a explica pornind de la act, la rîndul lui, obiectul estetic şi valorile sale. Theodor Lipps de ex. considera obiectul ca atîrnînd cu totul de cel ce contemplă, şi anume în felul că el este complet pătruns de acţiunea subiectului : numai prin faptul că omul îşi transpune *(einfühlt)* propria lui atitudine interioară în obiect şi se trăieşte astfel pe sine într-însul, devine acesta obiect estetic. Frumosul este, ca urmare, calitatea pe care o dobîndeşte obiectul pentru cel care contemplă, prin transpunerea sufletească *(Einfühlung)* a acestuia. Iar bucuria *(Genuss)* frumosului este în cele din urmă o bucurare-de-sine a eului ; fireşte, o bucurare indirectă, mijlocită prin obiectul în care el s-a transpus sufleteşte.

Alături de teoria transpunerii pot fi puse un întreg şir de alte concepţii, care se aseamănă cu ea în punctul principal, după care frumosul nu ar consta într-o alcătuire a obiectului, nici potrivit formei, nici potrivit conţinutului, ci într-o atitudine, acţiune sau stare a subiectului. Fireşte, formulările pe care le-am citat aici par mai subiective decît erau intenţionate, întrucît faţă de psihologismul dominant al acelor zile, raportarea obiectului la acte care îl susţin era ceva aproape de la sine înţeles. Însă dificultatea enormă care se năştea tocmai prin aceasta nu este micşorată prin aparenţa de evidenţă imediată. Ea stă în întrebarea : cum este oare cu putinţă să atribuim obiectului, drept calitate valorică a lui, acţiunea propriului nostru act, şi să o gustăm ca ceva ce îi aparţine. Căci frumos în

acest întreg raport nu este în definitiv eul, şi nici acţiunea lui, ci singur obiectul.

Teoriile de felul acesta sînt destinate să devină tot mai complicate, pe măsură ce reflectează mai mult asupra fenomenelor ce ne sînt date în mod real, căutînd să le rezolve. Aşa s-a petrecut şi cu estetica psihologistă ; a trebuit să fie reclădită, perfecţionată, pusă pe baze noi, fără să ne urnim din loc în punctele esenţiale. Situaţia de înfundătură, de multă vreme prevăzută de adversari, a ajuns manifestă — fireşte, fără ca cineva să fi putut să îi dezvăluie cu adevărat temeiurile interne.

Un lucru însă nu poate fi contestat astăzi, cînd distanţa istorică a devenit suficientă : există în adevăr un anumit mod de dependenţă a obiectului estetic de subiectul contemplator ; şi această dependenţă, încă de la Kant observată şi discutată, a fost, este adevărat, exagerată în teoria transpunerii sufleteşti, dar în acelaşi timp adusă din nou la lumină şi făcută să se preteze la discuţie. Căci totuşi, măcar atît a devenit limpede într-însa, că frumuseţea nu este inerentă unui lucru, în felul caracterelor ontice, independent de modul de a-l privi şi de puterea de percepere a subiectului, ci este cu totul condiţionată printr-o atitudine sau poziţie internă foarte precisă, alta pentru fiecare artă, — şi aproape pentru fiecare obiect individual.

Învăţătura care trebuie să reiasă de aici are în sine ceva fundamental şi inalienabil, ceva ce nu are cu interpretarea particulară psihologică decît o legătură uşoară, şi nu depinde indisolubil de ea. Ea spune că nu există frumuseţe în sine, ci numai frumuseţe „pentru cineva“, şi că obiectul estetic însuşi, indiferent dacă e vorba de natură sau de artă, nu este în sine astfel, ci numai „pentru noi“ ; şi chiar aceasta, numai în măsura în care noi înşine aducem o anumită poziţie receptivă internă, fie că o vedem în felul atitudinii, fie într-un raport activ. Nu este de loc necesar să cădem pentru aceasta, îndată, într-un subiectivism de observanţă idealistă sau psihologistă : nu susţinem aici subiectivitatea frumosului, ci doar o anumită condiţionare mediată din partea subiectului, care se poate împăca foarte bine cu cerinţele obiective ale esteticii formei, ba poate că numai în sinteză cu acestea ar putea produce o imagine unitară.

Dacă privim de aici înapoi către Kant, găsim gîndul acesta fundamental foarte precis prefigurat în a sa *Analitică a frumosului*. El se găseşte în „jocul facultăţilor sufletului“. Căci după cum jocul acesta intervine sau nu, obiectul apare ca frumos sau ca lipsit de frumuseţe. S-ar pune poate întrebarea de ce gîndul acesta nu şi-a făcut drum îndată în estetică. Pentru aceasta există un motiv rezonabil : la Kant, obiectul cunoaşterii — adică „lucrurile“, fără nici o deosebire — este tot astfel condiţionat prin intervenţia activă a subiectului — doar

în aceasta constă „idealismul transcendental" ; la el, aşadar, o atare condiţionare nu face nici o deosebire între „obiecte empiric-reale" şi obiecte frumoase. Şi chiar dacă aportul subiectului este de fiecare dată esenţial deosebit, totuşi raportul principial este acelaşi. Felul de a vedea al idealismului însuşi era cel care ştergea opoziţia şi nu îngăduia să se recunoască deosebirea modului de a fi proprie obiectului estetic. Idealismul — chiar unul atît de prudent cîntărit ca cel transcendental — nu este terenul pe care se pot elabora deosebiri ale modului de fiinţare. Se arată tocmai aici că, fără distincţii exacte de felul acesta (aşadar, în cele din urmă, ontologice), nu ne putem apropia de problema estetică a formei.

Gîndul unei sinteze convenabile a interpretării subiectiviste şi obiectiviste nu a lipsit în discuţia de opinii. Într-un anumit sens, el se găsea şi în estetica „expresiei", aşa cum o apăra Benedetto Croce : nu actul este expresie, ci obiectul, însă exprimarea lui nu subzistă în sine, ci „pentru" un subiect care o înţelege ; aşa stau lucrurile şi cu frumuseţea : nu intuiţia era frumoasă, dar nici meşteşugul realizării, ci singur obiectul, — numai că nu obiectul luat pentru sine, ci doar pentru un subiect care îl contemplă într-o atitudine particulară.

Aici, aşadar, rămîne de făcut pentru analiza actului ceva ce nu poate face decît ea, şi anume fără a prejudicia sarcinile particulare ale analizei obiectului, căreia dimpotrivă ea trebuie să îi vină în mod convenabil în întîmpinare. Faptul că amîndouă, pornind cu o anumită independenţă de pe laturi deosebite ale fenomenului total, îşi urmează propriul lor drum, nu poate decît să constituie un avantaj nepreţuit. Căci tocmai în felul acesta, tot ce în rezultatele lor este compatibil, sau chiar se sprijină reciproc, dobîndeşte o justificare care se apropie de sensul unui criteriu al adevărului.

Dacă reflectăm asupra acestei poziţii a problemei, mai mult sau mai puţin fără prejudecăţi, adică nu în sensul uneia sau alteia din teoriile care au contribuit la punerea ei, şi păstrîndu-ne de o parte de intenţiile lor, atunci nu vom putea să ne ascundem faptul că situaţia, în general, a cîştigat un aspect favorabil. Întrebarea este numai, cum urmează să fie folosită. Şi trebuie să spunem că s-a făcut pentru aceasta încă puţin. Progresele plecînd de la începutul secolului, pe care le avem de consemnat, au mers iarăşi mai mult într-una sau cealaltă direcţie, dar nu au recunoscut sarcina sintezei şi avantajul pe care ea îl oferă.

Cel mai important din ele a pornit de la fenomenologie. În modul acesta de cercetare erau date cel puţin condiţiile metodologice ale unui succes posibil. Căci nimic nu ne poate ajuta aici decît tendinţa de a ne apropia cît mai strîns cu putinţă de fenomenele înseşi, de a le sesiza mai precis decît s-a făcut pînă acum şi de a învăţa să le

vedem în varietatea lor, pentru a ne întoarce apoi iarăşi la întrebările generale. Dacă fenomenologia, în primele decenii ale secolului nostru, în care a avut parte de o surprinzătoare înflorire, ar fi reuşit să înainteze deopotrivă pe ambele laturi ale problemei, ea n-ar fi putut să nu ajungă la un succes hotărîtor în estetică. Dar cîmpul de lucru care i se deschidea în multe domenii deodată era poate prea întins, numărul minţilor formate la şcoala lui Husserl prea mic, pentru a domina totul. Se mai credea în plus că trebuie create baze noi, în toate domeniile filosofiei, şi estetica nu părea să fie sarcina cea mai urgentă. Aşa se face că şi aici, situaţia problemei, ajunsă la o anumită maturitate de soluţionare, a rămas nevalorificată.

Analiza, e adevărat, a fost începută, însă numai pe latura subiectului şi a actului ; ba ea a rămas şi acolo încă prizoniera unei anumite unilateralităţi, căci singur momentul „plăcerii", aşadar „agrementul" *(Wohlgefallen)* kantian, a ajuns în mod serios la o cercetare nouă. Moritz Geiger a fost acela care a întreprins analiza. Ceea ce îi datorăm este în adevăr ceva nou şi, în felul său, important. Dar se găseşte încă prea aproape de estetica psihologică — aşa cum fenomenologia în genere s-a născut din psihologie — pentru a ajunge pînă la problema fundamentală a frumosului. Peste anumite raze piezişe de care a avut parte obiectul plăcerii estetice, analiza pură a actului n-a putut duce mai departe ; modul fiinţării, structura şi aspectul valoric al obiectului estetic, ea nu le-a putut sesiza. Stă însă în esenţa lucrului că metoda nou creată n-ar fi putut fi aplicată fructuos la problema frumosului decît acolo unde mai întîi aspectul fundamental al actului, intuiţia estetică, ar fi devenit accesibil descrierii în dubla lui înfăţişare, şi unde în acelaşi timp rezultatele descrierii s-ar fi întîlnit cu acelea ale unei analize a obiectului, paralel realizată.

Se arată aici ceea ce am indicat deja mai sus : analiza actului este cu un pas mai avansată, analiza obiectului este rămasă în urmă. Şi de aici rezultă necesitatea să recuperăm rămînerea în urmă. Pentru aceasta, şansele astăzi nu sînt nefavorabile. Tocmai păcatul de omisiune comis de fenomenologie ne indică aici drumul şi totodată ne pune la îndemînă mijlocul de a merge mai înainte. Căci nu înţelegem de ce entităţi de ordinul actelor s-ar putea mai bine analiza decît entităţi de ordinul obiectelor. În adevăr, tocmai acestea sînt accesibile conştiinţei în atitudinea naturală *(intentio recta)*, pe cînd cele dintîi trebuie făcute accesibile abia pe calea unei reflecţii artificiale asupra conştiinţei obiectelor *(intentio obliqua)*.

A fost prejudecata fenomenologiei, la începuturile ei, că, invers, actul ar fi dat în mod imediat. Erau încă împărtăşite presupoziţiile imanentist-filosofice ale psihologismului şi ale idealismului neokantian, de la care se pornise şi ale căror erori mai grosolane abia fuseseră

şterse. Lipsea încă pătrunderea, reclamată pe toate terenurile, în domeniul datului celui mai apropiat, acela al fenomenelor proprii obiectelor. De aceea, apelul ridicat de Husserl, „înapoi la lucruri", a rămas şi aici neîmplinit. Şi de aceea nu s-a reuşit să se meargă : în domeniul teoretic, pînă la ceea ce fiinţează, în cel etic, pînă la adevărata analiză valorică, în cel estetic, pînă la esenţa frumosului însuşi.

Şi aceasta s-a schimbat de atunci. Ni s-a deschis drum liber înainte. În teoria fiinţîndului, ca atare, el a ajuns de mult practicabil ; în etică, a dus la noua analiză de conţinut a valorii. Numai estetica nu a păşit încă serios pe el.

12. *Modul de fiinţare şi structura obiectului estetic*

Fiindcă se adresează simţurilor, se crede că obiectul frumos ar fi un lucru ca alte lucruri : perceptibil, palpabil, de aceeaşi realitate ca ele. Este aceasta adevărat ? De ce atunci nu este el preţuit şi gustat de toţi cei care îl văd, ci numai de cei aleşi, pentru care el este şi altceva decît un lucru ? Evident, împrejurarea aceasta, percepţia nu o explică. Doi oameni merg de pildă împreună în peisajul primăverii care se trezeşte, amîndoi interior atraşi de el : unul socoteşte, privindu-l, la cît se ridică produsul ogoarelor, care poate fi valoarea lemnului copacilor ; celuilalt, sufletul îi este plin de se sparge sub revărsarea verdelui proaspăt, a mirosului de pămînt, a depărtărilor albastre. Impresiile simţurilor sînt aceleaşi, lucrurile de la care pornesc, tot aşa ; dar obiectul pe care ele îl mijlocesc este totuşi cu desăvîrşire altul. Ce deosebeşte peisajul pe care îl are unul în faţa ochilor de peisajul pe care îl vede celălalt ?

Spunem prea puţin cînd vorbim de un obiect de două feluri. Ţarina reală, cu tot ce creşte pe ea, este doar aceeaşi. Prin urmare este vorba numai de felul cum e văzută ; aşa s-a afirmat neîncetat. In felul acesta însă, obiectul estetic devine în întregime o funcţie a actului, şi subiectivismul are cîştig de cauză. De ce mai este atunci nevoie de drumul prin peisajul real şi de percepţie ! E manifest că cel ce încearcă plăcerea estetică nu poate contempla peisajul pur şi simplu în fantezie, cînd şi unde vrea, ci este legat de prezenţa reală a lui şi de percepţie.

Dar aşa cum în conştiinţa care ia atitudine practică se adaugă reflecţia, şi odată cu ea un domeniu obiectiv deosebit, de relaţii, tot astfel în conştiinţa estetic orientată, trezită de aceleaşi lucruri, intervine o altă intuire şi un alt ceva intuit ca obiect. Ne vedem aici întorşi înapoi la „intuiţia de ordinul al doilea", de care a fost vorba

mai sus. Ceea ce însă face să alunece problema obiectului din nou spre problema actului.

Lucrurile se schimbă abia cînd observăm că sentimentul care fericeşte pe cel ce contemplă şi se bucură estetic nu este ceva cu totul privat sau individual, că el îl împărtăşeşte dimpotrivă cu oameni de acelaşi spirit şi de aceeaşi receptivitate cu el, ba chiar că aici, cînd presupoziţiile sufleteşti sînt aceleaşi, există o anumită obiectivitate, universalitate şi necesitate ; tot astfel, că nu un peisaj de orice fel, ci numai de un fel cu totul determinat poate fi intuit şi gustat în felul acesta determinat. Unul ca şi celălalt lucru indică neîndoielnic prezenţa unei rădăcini obiective în frumosul naturii, oricît ar mai participa într-însul, pe deasupra, atitudinea subiectivă şi modul de intuire.

În ce constă această rădăcină obiectivă nu vom discuta încă aici. Ar fi de altfel o rătăcire să introducem pentru ea una sau alta din vechile categorii uzate, de pildă iarăşi forma perceputului sau funcţia lui de expresie. Cu aceasta n-am ajunge mai departe ; tot aşa cum ar fi o rătăcire să recurgem pe latura subiectului la transpunerea sufletească *(Einfühlung)* sau la o funcţie interpretativă înrudită cu ea. Dimpotrivă, fenomenul trebuie privit mai întîi sub perspectiva modului de fiinţare şi a structurii obiectului însuşi. Şi despre aceasta, chiar înainte de o analiză mai precisă, se poate în orice caz spune ceva, despre care, natural, rămîne deschis în ce măsură va fi ulterior confirmat.

Cel ce gustă estetic peisajul de primăvară are, evident, tot atît de puţin de-a face ca cel care îl preţuieşte în chip practic, numai cu realul dat simţurilor. Amîndoi au înaintea ochilor în plus şi altceva, pentru amîndoi apare în spatele a ceea ce se vede nemijlocit, ceva ce nu se vede, şi care este lucrul cu adevărat important ; intuiţia lor pătrunde aşadar dincolo, spre acest altul, şi se opreşte la el, unul în reflecţia sa de calcul economic, celălalt în libertatea sufletească a dăruirii de sine. La cel dintîi este lesne de văzut în ce constă acest „altul", la cel din urmă este mult mai greu de spus. Dar lucrul acesta este prezent, şi anume dat obiectiv (*gegenständlich*) — poate ca fiind marele ritm al vieţii în natură, pulsînd în noi ca şi în afară din noi, cu putere, deşi tot atît de puţin vizibil ca şi cel dintîi.

Aceasta constituie deja un rezultat provizoriu. Să ne oprim deocamdată la el şi să observăm cum se construieşte întregul obiectului estetic natural. O intuire de două feluri se eşalonează succesiv ; prima este îndreptată, pe calea simţurilor, spre ceea ce există în mod real, a doua spre acel altceva, care există doar „pentru" noi cei care contemplăm. Dar nici acest altceva nu este proiectat după plac în

obiectul estetic, ci se află în dependenţă clară faţă de ceea ce e intuit prin simţuri. El nu poate apărea în fiece obiect perceput, ci numai într-unul determinat, aşadar condiţionat de acesta. În acelaşi timp, ceea ce domneşte aici este mai mult decît o pură condiţionare : ceea ce e intuit este totodată în largă măsură determinat în conţinutul său prin realul pe care îl privim, „imaginaţia" nu domneşte aici liberă, ci e cîrmuită de percepţie ; de aceea nici în obiect ceea ce este interior intuit nu este purul produs al fanteziei, ci este suscitat, şi anume suscitat de structura sensibilă a ceea ce este văzut.

Obiectul estetic natural se clădeşte în felul acesta în două straturi, care sînt în chip manifest eşalonate unul după altul, întocmai ca cele două trepte ale intuirii. Legătura ambelor straturi este totodată atît de strînsă, încît noi simţim bucuria primăverii, pe care o trăim şi o gustăm, ca aparţinînd peisajului însuşi, şi îi atribuim o subzistenţă în peisaj. Astfel, obiectul estetic ne apare ca unitate fără lacune şi fără articulaţii, deşi noi ştim prea bine că în realitate „dispoziţia afectivă" *(Stimmung)* nu este a lui, ci a noastră.

Fenomenul acesta al unităţii nu este nimic mai puţin decît de la sine înţeles ; el nu este nici pe departe epuizat prin cele spuse pînă acum, cu atît mai puţin explicat. El este un fenomen specific estetic şi constituie adevărata esenţă care stă la baza obiectului estetic. Cum se realizează rămîne un mare mister, tocmai misterul frumosului naturii.

Căci lucrurile nu se petrec de loc în el aşa cum le-au înfăţişat teoriile transpunerii sufleteşti. Nu există aici nici o activitate a sufletului nostru, pe care să o proiectăm în obiect. Există desigur însă o familiaritate cu ogorul, cu pajiştea şi cu pădurea, care nu aşteaptă să fie suscitată asociativ, ci se anunţă în noi ca sentiment vital şi dovedeşte o legătură a omului cu natura din care ne tragem toţi, oricît se poate să o fi pierdut. Imboldul către soare, mişcarea şi creşterea sînt aceleaşi în om şi în plantele de sub cer. Acestea, omul nu e nevoie să le proiecteze, căci el le descoperă în faţa lui, şi ele trezesc rezonanţă puternică într-însul. Şi astfel, legătura cu tot ce e viu îl cuprinde ca o minune — pe el tocmai, cel care s-a lepădat, care în viaţa de toate zilele s-a depărtat atît de mult de ce este originar, în timp ce acesta, indiferent faţă de uitarea în care e lăsat, îl ţine încă strîns legat de bătrînul pămînt.

Ţinînd seama de raportul naturii din noi cu natura din afara noastră, ne vom feri, se înţelege, de acele analogii şi identificări sentimentale care erau răspîndite altă dată în romantismul german ; exaltarea nu poate decît să tulbure înţelegerea fenomenului. Acele viziuni ale romanticilor sînt, e adevărat, strîns înrudite cu contempla-

ţia estetică a naturii şi pot fi înglobate, poate, în complexul existent al faptelor (privit istoric), ca fenomene limitrofe ale acesteia. Dar tocmai de aceea ele nu trebuie luate în acelaşi timp ca explicaţie a faptelor. Esenţial aici nu este, în adevăr, pînă unde putem împinge explicaţia psihologică sau antropologică — sau chiar metafizică — a rezonanţei simţite şi trăite, ci numai în genere că în intuiţia de ordinul al doilea este trăit şi simţit intensiv şi un al doilea ceva, care ne este dat tot atît de obiectiv ca şi cel dintîi (cel perceput direct), şi că acesta se înfăţişează îmbinat cu cel dintîi într-o unitate solidă.

Cu aceasta am indicat schema după care poate fi înţeleasă atît structura cît şi modul de fiinţare al obiectului frumos. Frumosul este un obiect de două feluri, totuşi în una, ca un obiect unic. El este un obiect real, şi de aceea dat simţurilor, nu se epuizează însă în acesta ; dimpotrivă, este în aceeaşi măsură şi un cu totul altul, ireal, care apare în cel real — sau ca ivindu-se înapoia lui. Frumosul nu este primul obiect, singur, şi nici în al doilea singur, dimpotrivă numai ambele, unul într-altul şi unul cu altul. Mai exact spus, el este apariţia unuia în celălalt.

Este limpede că, avînd o atare structură, modul de fiinţare al obiectului estetic nu poate fi simplu. Aşa cum într-însul intră un obiect de două feluri, tot astfel intră două feluri de fiinţă : una reală şi alta ideală, pură apariţie. Şi caracteristic este faptul că această natură dublă a fiinţării, cu toată eterogeneitatea ei completă, nu face ca obiectul să apară despicat sau lipsit de unitate. Raportul între cele două părţi constitutive trebuie prin urmare să fie un raport cu totul intim, putem spune, un raport funcţional. Adevăratul factor de care atîrnă frumuseţea obiectului este rolul determinant al realului (al datului sensibil) într-însa, acela de a face să apară celălalt moment, irealul, care e cu totul deosebit.

Aici se află pentru care modul de fiinţare al întregului trebuie să fie unul despicat în două, în timp ce, structural, obiectul acţionează unitar şi cu totul nedespicat. Unitatea se găseşte pe planul de apariţie. Ceea ce face să apară trebuie să fie real, şi ceea ce apare nu poate fi real, întrucît constă numai în această apariţie a sa. De aici jocul schimbător în felul de a fiinţa al frumosului : el există şi totodată nu există. Fiinţa lui se află în cumpănă.

În intuirea şi în gustarea frumosului simţim această suspensie ca o vrajă a frumosului. Dacă obiectul însuşi l-am percepe ca despicat, vraja ar dispărea. Numai întrucît îl trăim ca unitate neturburată, şi totuşi simţim în el opoziţia fiinţei şi a nefiinţei, putem încerca magia raportului estetic al apariţiei.

13. *Realitate și aparență. Derealizare și apariție*

De apariție s-a vorbit de mult în estetica secolului al XIX-lea. Dar mereu s-a socotit că ar fi vorba de apariția unei „idei" — indiferent dacă aceasta era înțeleasă în sens metafizic, cum făcea Schopenhauer, sau de gînd omenesc, plăsmuire a fanteziei, ideal închipuit etc. În orice caz, raportul este în felul acesta mult prea îngust conceput. În ce privește frumosul naturii, lucrul acesta nu se vede prea lesne; cu atît mai mult însă în ce privește frumosul artistic. Poetul evocă figuri, care sînt desigur creații ale fanteziei, dar nu e nevoie de loc să fie idealuri (cumva morale); apariția lor satisface deplin exigența valorii estetice, dacă răspunde condiției de a fi cu adevărat apariție intuitivă și convingătoare (conformă adevărului vieții). Căci în materialul limbii, în care își modelează poetul formele, lucrul acesta nu este de loc de la sine înțeles.

Iată deci primul lucru care devine aici evident, în opoziție față de estetica idealistă: ceea ce apare nu este nevoie să fie de natură etică, sau să aibă caracterul unei idei. Poate să fie indiferent orice porțiune de viață. În discuție este numai modul de apariție. Lucrul acesta trebuie menținut, chiar dacă practic s-ar ajunge la o anumită selecție a materialelor proprii de a fi înfățișate. Căci de „material" în sensul stabilit mai sus este vorba aici.

Al doilea lucru însă privește apariția însăși. De la romantism se vorbește — și teza a fost întărită de estetica lui Hegel — de „aparență", ca fel de a ființa al frumosului. Se înțelege prin aceasta că: ceea ce e înfățișat nu există cu adevărat, dar iese înaintea celui ce contemplă, ca și cum s-ar afla în chip real în fața lui. Aceasta se vede din varietatea concretă, din bogăția detaliului, ba chiar din cufundarea conținutului intuit, în lumea percepută. Căci cel care intuiește estetic nu separă ceea ce vede cu ochii de ceea ce intuiește în mod spiritual, ci vede ambele momente în una, socotind că percepe odată cu restul, în același timp, ceea ce este cu neputință de perceput. Dacă se trag de aici consecințele, rezultă că de esența intuiției estetice este legat un moment de amăgire sau de iluzie, iar de esența obiectului, caracterul de conținut simulat.

Există, firește, o tehnică a artei scenice, și poate tot așa a artei povestitorului, care lucrează cu iluzia, ca mijloc, și obține prin aceasta efectele cele mai realiste. Rămîne totuși întrebarea dacă acesta mai este încă un efect artistic propriu-zis, dacă arta nu se apropie aici de truc și efectul ei de senzațional, făcînd apel la cu totul alte reacții decît cele artistice. De obicei, spectatorul are știință, foarte precis, de irealitatea lucrurilor care se petrec pe scenă, are conștiința „dualității" *(Gespaltensein)*, deosebește limpede actorul de personajul

reprezentat, şi tocmai de aceea poate să se bucure de reuşita jocului. Dacă ar considera triumful intrigantului ori suferinţele eroului drept reale, atunci i-ar fi moral cu neputinţă să asiste liniştit ca spectator şi să se lase în voia plăcerilor scenei. De aceea există în arta actorului limitări ale realismului, stilizarea limbii prin vers, a imaginii scenice prin caracterul de tablou pe care i-l dă cadrul, prin rampă şi prin altele încă. Şi ceva analog este valabil pentru povestire şi pentru artele plastice.

Tocmai simularea realului este fundamental străină artei autentice. Orice teorie a aparenţei şi iluziei care ia drumul acesta nesocoteşte o importantă trăsătură esenţială proprie evocării *(Erscheinenlassen)* artistice : tocmai faptul că ea nu simulează realităţi, ci dimpotrivă ceea ce apare este totodată înţeles ca apariţie ; şi nu este încorporat ca verigă în cursul real al vieţii, ci tocmai scos din acesta şi se găseşte oarecum la adăpost de ponderea realului.

Această desprindere şi izolare revine în toate artele care înfăţişează ceva împrumutat realităţii, sau ceva liber născocit după felul acesteia. Cel mai cunoscut, lucrul acesta este în pictură, unde însăşi punerea în ramă are un efect izolator. Nimănui din cei care contemplă nu îi va trece prin minte să ia imaginea peisajului drept peisaj real, portretul drept persoana însăşi. Şi tocmai aceasta este esenţial, pentru ca raportul propriu apariţiei să-şi producă efectul. Opoziţia faţă de realitatea înconjurătoare constituie şi ea aici o condiţie indispensabilă, oricît ar fi de adevărat că cel ce contemplă, dăruindu-se, îşi uită de lumea reală înconjurătoare şi este el însuşi, întocmai ca obiectul său, smuls dintr-însa. Uitarea de lumea înconjurătoare şi conştiinţa de a fi desprins din ea e curios că nu se contrazic, deşi cea din urmă implică un rest de conştiinţă a lumii înconjurătoare. Şi aici raportul este oscilant, schimbător ; dar tocmai aceasta ajunge ca să simţim o înălţare fericită deasupra noastră înşine, o scufundare a vieţii de fiecare zi şi a grijii, o liberare şi o destindere ; ne refugiem în starea aceasta de suspensie, atunci cînd voim să fugim de hărţuieli şi de povara sufletească.

Eroarea se strecoară abia atunci cînd voim să tălmăcim aceasta ca fugă într-o lume a aparenţei. Dacă ar fi în adevăr vorba de aparenţă sau de iluzie aici, atunci n-am face decît să schimbăm o povară cu alta : am lua ceea ce apare drept real şi astfel am ajunge să ne înhămăm din nou. De aceea, conceptul apariţiei trebuie strict păstrat aici în neutralitatea lui faţă de modul de fiinţare a ceea ce apare, şi el nu trebuie confundat cu aparenţa. De aparenţă ar fi legată iluzia existenţei reale. Dar tocmai opoziţia resimţită faţă de existenţa reală este aici esenţialul.

A reieşit deja mai sus structura stratificată şi modul de fiinţare cu totul caracteristic, oarecum în suspensie, al obiectului estetic. Modul acesta de fiinţare atîrnă de felul de subzistenţă fundamental diferit al celor două straturi ale obiectului : realitate în primul plan perceput cu simţurile, simplă apariţie în planul al doilea — fiinţare-în-sine în primul, pură fiinţare-pentru-noi în al doilea ; caracteristica aceasta nu e negată, sau chiar numai pusă la îndoială, atunci cînd îndepărtăm iluzia şi aparenţa din planul apariţiei. Dimpotrivă, aparenţa ar prejudicia purul caracter al apariţiei, întrucît ar simula realitatea. Excluderea ei este deci tocmai condiţia sub care intervenţia succesivă a celor două moduri de fiinţare produce o imagine unitară stabilă.

Căci modurile de fiinţare nu se amestecă. Pentru aceasta, ele sînt prea eterogene. Şi chiar în intuiţia estetică ele nu se contopesc unul cu altul, ci rămîn capabile de a fi distinse, deşi sînt legate împreună şi sînt resimţite ca indisolubil unul. Întregul este astfel ceva cu desăvîrşire obiectiv, şi asta înseamnă : o alcătuire cu pur caracter de obiect, în opoziţie cu toate momentele de act, ale intuirii şi plăcerii estetice, deşi în partea sa mai importantă el este condiţionat la rîndul său din partea subiectului şi a actului său, şi nu se produce fără aportul acestuia, — de aceea nici nu subzistă decît „pentru" un subiect capabil de intuire adecvată. Ceva obiectiv nu înseamnă încă nici pe departe ceva care fiinţează independent de subiect. Insăşi obiectualitatea aici nu este decît în parte reală, în pare însă ireală. Numai astfel este cu putinţă ca ceva ce apare într-un lucru real să se depărteze totuşi în acelaşi timp de real şi nici să nu se mai întoarcă la el, fiind cu toate acestea dat ca ceva intuitiv concret, cum este de obicei numai realul.

O atare îndepărtare de real este o de-realizare *(Entwirklichung)*. Odată cu ea intră în cîmpul vederii noastre o trăsătură nouă a obiectului frumos, ca obiect suspendat între două moduri eterogene de fiinţare. Sesizabil, momentul acesta este cel mai lesne pornind de la activitatea artistului, chiar dacă prin aceasta el nu este încă descifrat. Căci aici ne întîmpină opoziţia faţă de activitatea omului în viaţă şi sub povara răspunderii etice. Acţiunea practică este o aducere la realitate. Proiecte şi scopuri, încă nereale, dar puse de conştiinţă ca scopuri, întrucît le simţim ca porunci sau ca trebuind să fie înfăptuite, sînt transformate prin mijlocirea acţiunii în realitate ; şi libertatea cu care ne decidem la aceasta este capacitatea de a răspunde necesităţii ideale a datoriei, acolo unde îi lipseşte încă posibilitatea reală. Realizarea nerealului consistă deci în facerea lui cu putinţă. La prima vedere însă ar părea că şi activitatea artistului este o aducere la realitate, de pildă realizarea unei idei sau a ceva ce îi pluteşte ideal

înaintea ochilor. Dacă privim însă mai de aproape, descoperim tocmai contrariul. Tocmai realizare nu este creaţia sa, şi deci nici facere cu putinţă. Ceea ce lui îi pluteşte înaintea minţii nu este nicidecum transpus în realitate, ci doar reprezentat (*dargestellt*). Şi aceasta înseamnă că este făcut să apară *(zur Erscheinung gebracht)*.

Procedarea creatorului este o îndepărtare de realitate — o derealizare. El nu trebuie să procure posibilităţii condiţiile care îi lipsesc, nu trebuie să urnească povara inertă a realului, ci doar să ofere ochilor care contemplă irealul ca atare. Pentru aceasta, el nu are trebuinţă de ceva real decît ca termen mijlocitor în care să poată apărea irealul ; şi numai întrucît creează un atare termen, el este un realizator. Dar ceea ce ajunge la apariţie, în acesta, rămîne mai departe cu totul ireal, şi încă atît de învederat şi neîndoielnic ireal, încît nici chiar apariţia sensibil palpabilă nu simulează vrea realitate.

De aceea şi libertatea artistului este alta decît aceea a omului care acţionează. Pe el nu îl mînă o datorie, pe el nu îl apasă o răspundere, lui îi stă deschis înainte domeniul nemărginit al posibilului, care nu este legat de condiţii reale. Libertatea artistică nu este numai altă libertate decît cea morală, ci şi una mult mai mare. Ea corespunde exact derealizării ca mod de fiinţare al activităţii artistice, şi este libertatea pură a ceea ce nu este în nici un mod pretins.

14. *Imitaţie şi creaţie*

Despre nimic nu s-a discutat atît de mult în estetică decît despre imitaţie în arte. La Platon începe teoria unei „mimesis“, ea îşi găseşte în Aristotel clasicul ei şi poate fi regăsită pînă astăzi în numeroase variante — chiar dacă cele mai multe, luînd ca bază schema ei, nu îi mai spun pe nume.

La început ea era luată drept imitaţie a lucrurilor, a persoanelor reale şi a vieţii lor ; mai tîrziu apoi, drept imitaţie a ideilor după care ar fi fost alcătuite lucrurile. În ambele cazuri este prescris artistului ce are de plăsmuit, şi ţine doar de meşteşugul său în ce măsură îşi poate atinge el modelele. Activitatea lui creatoare este aici cu totul mărginită. De faptul că el ar putea înfăţişa şi ceva nou lumii, ceva ce ea nu ar poseda încă — de aceasta nu este aici de loc vorba.

Lucrul acesta nu se schimbă decît prea puţin, atunci cînd se interpretează sensul acestei mimesis ca „înfăţişare“. Şi în acest con-

cept, accentul cel mai puternic îl dă tot momentul reproducerii. Cine este mai de aproape atent la notele mai subtile, descoperă fără îndoială în ele şi un alt moment; acela de care am vorbit mai sus, al aducerii la apariţie — şi anume într-o materie eterogenă faţă de lucrul reprezentat: în cuvînt, în sunet, în culoare, în piatră. Dacă punem, aşa cum ni s-a dovedit necesar, esenţa obiectului frumos nu în aceea ce apare, ci în apariţia însăşi, atunci independenţa realizării creatoare se ridică dintr-o dată, în activitatea artistului, la o înălţime considerabilă, cîştigă în înălţime şi devine lucrul principal în opera creată. Căci acum este lesne de văzut că înfăţişarea artistică nu este nimic altceva decît însăşi aducerea la apariţie. Şi atunci adevăratul purtător al valorii estetice este tocmai actul realizării artistice, iar tema, materialul particular pe care îl modelează acest act cade pe planul al doilea.

Dar nici aceasta nu este îndeajuns. Sînt oare artele plastice, cu materia lor, legate de modele existînd gata, fie ele luate din natură, fie din sfera de viaţă a omului? Nu are artistul, şi în această privinţă, multă libertate? Nu poate el să treacă peste ceea ce ne e dat, să ridice materialul însuşi, în compunerea operei, deasupra domeniului percepţiei şi să ofere astfel celui care contemplă ceva ce el nu găseşte în viaţă? Ceva de felul acesta avea în vedere estetica plotiniană, schellingiană şi schopenhaueriană, cînd vorbea de „idei" care ar fi aduse la apariţie. Atîta doar că aici ideile înseşi erau concepute ca ceva preexistent şi date ca model artistului, astfel că acestuia nu îi rămîneau ca momente productive decît intuirea şi reproducerea.

Cum rămîn însă lucrurile dacă metafizica ideilor, luată aici ca presupoziţie, se dovedeşte imposibil de susţinut? Dacă nu există aşadar „prototipuri" preexistente, care să poată fi intuite şi aduse la apariţie, şi dacă totuşi există o înălţare a operei modelate de artist, peste tot ce e empiric, o pătrundere în ceea ce ţine de idee şi de simbol? Nu trebuie oare ca creatorul să fi creat totodată conţinutul însuşi care apare şi să-l fi ridicat mai întîi deasupra a ceea ce ne e dat în viaţă?

O simplă reflecţie arată că la această întrebare răspunsul trebuie să fie afirmativ. Dacă este adevărat că poezia poate să ne şi instruiască, că ea poate face sensibil în noi orizontul valorilor şi semnificaţiilor vieţii umane, ba poate chiar trezi voinţa gravă de a le da urmare — şi cine ar putea să conteste aceasta —, apoi acest lucru nu trebuie înţeles altfel decît în sensul unei îndrumări practice. Nu este nevoie să interpretăm îndată aşa ceva drept tendinţă pedagogică; dimpotrivă, tocmai acolo unde nu se află nici o tendinţă, îşi face loc mai

lesne un efect de acest fel. Atunci însă poetul trebuie să poată face să apară ceea ce se află dincolo de realitatea dată.

Îndrumarea omului prin mijlocirea artelor nu mai este, în fond, o problemă de estetică. Totuşi, ea aruncă o lumină înapoi, asupra problemelor de bază ale esteticii, şi anume tocmai acolo unde arta nu este falsificată prin „intenţii pedagogice" care să turbure „dispoziţia" celui care contemplă. Căci forma aceasta de îndrumare a omului are, înaintea oricărei alteia, avantajul de a convinge imediat, cum nu ne convinge altminteri decît propria experienţă de viaţă ; şi anume din acelaşi motiv ca şi aceasta : poezia nu ne dă lecţii în cuvintele ei, ci ne vorbeşte în imagini concret intuitive, care conving ca atare, ne trezesc sentimentul valorii morale în noi şi ne deschid ochii asupra adîncimii conflictelor vieţii, cum nu îi deschidem nici chiar în viaţă. Creşterea şi maturizarea interioară sub influenţa artei nu sînt o iluzie. Fiecine se apropie, nedeformat, de arta mare face experienţa aceasta asupra sa. Aici însă arta autentică, totdeauna lipsită de tendinţă, se separă de munca voită, sau chiar comandată, a producţiilor de moment ; căci acestea au un efect neartistic, ba cu timpul provoacă mai degrabă contrariul a ceea ce se năzuia — îndepărtarea celui ce receptează. Numai ceea ce este intuit în mod real şi modelat în forme concrete trezeşte acea forţă în stare să mişte oamenii, să convingă, să deschidă orizonturi şi să îndrumeze fiindcă ea ţîşneşte involuntar din adînc.

Aici îşi are rădăcina o înaltă misiune a poeziei, şi în trepte variate şi a celorlalte arte. Generaţii şi epoci întregi pot fi în felul acesta definite prin creaţiile artei mari. Din timpuri vechi s-a ştiut de misterul poeziei, care stă în puterea ei asupra inimii omului de a o îndrepta către ce este mare şi a o înălţa, însufleţind-o pentru ceea ce învăţătura morală nu poate decît să recomande prozaic sau să pretindă.

Aici se află totodată temeiul principal pentru care artele nu trebuie să se izoleze de viaţa reală, deşi ele au faţă de aceasta felul lor de autonomie. Aceasta cel puţin dacă ele nu vor să aibă a plăti cu propria lor viaţă. În viaţă, adică în ceea ce mişcă sufletele, îşi au originea temele lor, materialul lor, şi în aceeaşi viaţă se sfîrşeşte iarăşi acţiunea lor. Ceea ce sînt ele potrivit esenţei lor, ele nu pot fi decît în cadrul unei realităţi istorice, pe terenul căreia ele se nasc, nu însă într-o existenţă estetizantă de umbre, alături de realitate, cum şi-o imaginează *post festum* epigonii lipsiţi de putere ai unor timpuri creatoare. Tocmai pe acest teren ia naştere sarcina pe care şi-o pun, pe care numai ele o pot rezolva, şi anume tocmai fiindcă acţiunea

lor creatoare nu este una de transpunere în realitate. Se cunoaşte prea bine în ce măsură au avut cunoştinţă de această sarcină anumite epoci puternic productive şi cît au onorat ele de mult înalta misiune de purtător de idei a artistului — în aşa fel încît poetul a fost simţit ca vizionar *(vates)* şi s-a recurs încă după secole la mărturia lui.

Numai că tocmai această sarcină nu este o sarcină estetică. Ea cade fără îndoială pe seama artei, căci nici o altă funcţie în viaţa spiritului nu o poate îndeplini ; în măsura asta, ea şi ţine cu desăvîrşire de producţia artistică ; nu este însă latura ei estetică, ci latura ei culturală. A separa însă pe una de alta ar însemna să smulgem arta din legăturile ei de viaţă, fără mobilitatea şi îndemnurile multiple ale cărora ea nu se înfăptuieşte. Căci aşa este omul : numai ceea ce îl mişcă în străfundul său, din traiul şi din lupta sa, din ce vede şi ce voieşte, îl duce la modelarea creatoare. Întregul de viaţă în care se găseşte artistul este solul nutritiv şi în acelaşi timp domeniul în care se înfăptuieşte activitatea sa. Efectele ei însă sînt foarte departe de a fi pur estetice.

Două consecinţe decurg de aici şi pentru activitatea pur estetică a artistului. Una este aceasta : efectul extraestetic constituie dovada a ceea ce este creator, în măsura în care se găseşte şi în elementul de conţinut al operelor de artă mari ; o dovadă, prin urmare, a depăşirii oricărei imitaţii şi a intuiţiei autonome a ceea ce e de ordinea ideii. Căci fără o atare intuire, trecerea peste ceea ce este prefigurat în viaţă şi peste ce cunoaştem toţi, e un lucru cu neputinţă.

De ce această activitate creatoare de ordinul conţinutului este atît de strîns legată cu modelarea formală şi sensibilă, e o problemă în care rămîn, fireşte, multe lucruri misterioase. Că nici o altă activitate nu realizează o asemenea performanţă nu este încă o explicaţie a ei. Ea ar putea fi chiar interzisă omului ; faptul că îi rămîne principial deschisă şi îi reuşeşte în cazuri fericite este una din minunile mari ale spiritului creator. Poate că însăşi modelarea sensibilă este cea care smulge pe artistul de geniu, şi în ce priveşte conţinutul, dincolo de ceea ce e dat. Nu ne putem opri decît la faptul că la marile figuri de artişti întîlnim totdeauna viaţa în elementul vizionarului şi că creatorul este astfel în mod real răpit dincolo de sine, cuprins de ideea sa ca de un destin interior, pe care îl ia asupra sa şi îl trăieşte înaintea noastră *(darlebt)* în creaţia lui.

Celălalt fapt care urmează de aici este perspectiva asupra libertăţii eminente a artistului, care domneşte în creaţia însăşi. Ea are la bază, cum s-a arătat, faptul că artistul nu trebuie să aducă la realitate,

aşadar nici să facă în chip real cu putinţă, ci se mărgineşte la simpla aducere la apariţie. În planul apariţiei însă, el este domn fără limită. Aici el nu se loveşte de asprele opoziţii ale realului ; aici îi stau înainte deschise nemărginite posibilităţi a ceea ce în chip real nu e posibil. Aici e valabilă numai legea lui, legea pe care el o dă şi o impune materiei, modelînd-o. Ceea ce intuieşte este de aceea, aici, nu numai autonom ci şi autarhic — şi nu există zei alături de el.

Puterea aceasta unică a artistului creator este în sens eminent, după cuvintele lui Hölderlin, „libertatea de a porni încotro voieşte“.

PARTEA ÎNTÎI

RAPORTUL DE APARIȚIE

SECȚIUNEA I
UNITATEA STRUCTURALĂ A ACTULUI ESTETIC

CAPITOLUL 1. DESPRE PERCEPȚIE ÎN GENERAL

a. *Pătrunderea dincolo a privirii*

Numele de „estetică“ spune el însuşi că forma în care ni se dă obiectul frumos este aceea a percepţiei. De aici trebuie să plecăm. Dar chiar de la început se arată că nu oricare concept al percepţiei este satisfăcător pentru problema esteticii. Trebuie aşadar mai întîi să căutăm să-l alcătuim în acord cu fenomenele — şi anume referindu-ne la unitatea structurală a actului estetic, a cărui bază o constituie percepţia în conştiinţa celui ce contemplă.

Destulă vreme ea a fost înţeleasă în felul că ar conţine numai elemente de ordinul văzului, tactului, auzului — culori, forme spaţiale, sunete etc., scurt, că ea s-ar reduce la o sumă de senzaţii. Psihologia nouă a arătat nu numai că ea nu se reduce la senzaţii, ci că ea nu cunoaşte de loc elementele simţirii, ca atare. Asupra acestora reflectează abia ulterior analiza psihologică ; şi aceasta cu greutate reuşeşte să le izoleze experimental, astfel ca ele să devină cu adevărat sesizabile. Căci pentru aceasta este nevoie de condiţii artificial realizate, cum ele nu apar în viaţă.

În percepţia reală ne este dată, în ce priveşte conţinutul, totdeauna o structură complexă, un întreg plastic, o împreunare de numeroase detalii pline de contraste şi tranziţii, indiferent dacă este vorba de un lucru care se percepe, sau de o conexiune întreagă de lucruri — practic, lucrul este totdeauna o atare conexiune —, o stare de fapt sau chiar mai mult decît aceasta ; ţine de această structură şi orizontul implicat în intuiţie, orizont care deja nu mai este dat direct, în chip sensibil, completarea intervenind ca ceva cu totul de la sine înţeles ; căci niciodată nu vedem, pur optic, deodată, tot ce se poate vedea într-un obiect, dar noi îl completăm în chip firesc, legăm, unificăm — şi nici măcar nu băgăm de seamă că o facem. Hotarul între ceea ce este optic dat şi ceea ce s-a adăugat dispare în percepţie. Căci ceea ce se realizează sintetic într-însa se petrece cu mult dincoace de orice reflecţie — fireşte, pe terenul experienţei, dar

nu printr-o concludere, comparare, combinare sau alte realizări ulterioare.

Aceasta nu este încă nici pe departe totul. În percepția zilnică sînt conținute multe lucruri care în genere nu sînt sesizabile sensibil. Vedem copacul și cărăbușul, dar vedem și viața pulsînd într-înșii, și anume diferențiată ca pulsare de feluri deosebite. Intrăm într-o cameră și vedem sărăcia sau bogăția, dezordinea sau gustul celor ce o locuiesc. Vedem un chip, o siluetă în mișcare, poate chiar numai din spate, și totuși știm deja, odată cu aceasta, nemijlocit ceva din viața sufletească a omului, din caracterul lui, din destinul lui.

Și tocmai aceasta, adică ceea ce nu se poate vedea cu adevărat, obișnuiește în viață să fie pentru noi esențialul, lucrul de care este vorba în percepție și către care ne îndreptăm privirea, sau datorită căruia o lăsăm un timp să întîrzie asupra a ceea ce vedem. Singur ceea ce este exterior poate că nu ne-ar izbi, cu atît mai puțin ne-ar reține. Noi oamenii ne privim astfel în față, unii pe ceilalți : percepția străbate prin formele vizibile în ceea ce este principial cu totul altceva, interiorul, elementul sufletesc ; și aceasta în așa măsură, încît avem ulterior, de cele mai multe ori, cea mai mare greutate, chiar și să ne mai amintim de formele vizibile și să ni le facem prezente — în timp ce elementul invizibil perceput odată cu ele ne poate pluti înaintea ochilor în concrețiune pregnantă. Tocmai acest element l-am sesizat de la început cu conștiința, în timp ce pe celălalt abia l-am luat în seamă, oarecum numai l-am atins, l-am parcurs în trecere ca ceva neesențial, transparent.

Să nu se ridice aici prea devreme noua întrebare, dacă aceasta mai este încă „vedere". Fapt este numai că, în viață, noi nu cunoaștem o vedere a unei persoane, fără această pătrundere-dincolo a vederii. Și nu doar în felul că aceasta ar interveni abia ulterior, în reflecție sau în cugetare ; dimpotrivă, ea este tot atît de prezentă, odată cu vederea sensibilă, ca și completarea, de la sine înțeleasă și curentă, a ceea ce aparține lucrului. Actele — dacă există în genere două acte eșalonate unul după altul — nu apar separate în timp.

Cum se explică aceasta ? Cum poate fi, aceea ce nu se poate percepe, adevăratul obiect al percepției ?

Lucrul acesta nu este atît de paradoxal cum sună, îndată ce ne gîndim că nici conștiința noastră nu este doar percepătoare, și că este deja o abstracție îndrăzneață a izola percepția în contemplare — ca și cum ea s-ar afla vreodată singură pentru sine. Tocmai invers stau lucrurile : fiece percepție apare deja pe fondul unei conexiuni de acte și de conținuturi, care se constituie de fiecare dată în două trepte, ca conexiune trăită, momentană, și ca conexiune a experienței desfășurată larg în timp.

Treptele acestea două ale conexiunii alcătuiesc neîncetat o unitate structurală, în care preexistă deja ordinea unei varietăți. Și în unitatea aceasta se ordonează tot ce este sesizat, tot ce se oferă cumva conștiinței : ceea ce e împărtășit, întocmai ca și ceea ce este imediat trăit *(selbsterlebt)*, propriul gînd sau propria fantezie, ca și ceea ce e perceput.

Înlăuntrul acestei unități însă domină de regulă un cerc îngust de momente obiectuale, de care e aninat interesul celui care intuiește : persoanele și particularitățile lor, situațiile de viață, dispozițiile sufletești, simțămintele și intențiile oamenilor, bunăvoința lor, dușmănia lor, invidia lor, repulsia și recunoașterea lor și multe încă. În jurul acestor momente, mai ales, se grupează restul, și grație lor se umple atît de lesne elementul exterior al percepției cu un conținut interior, care n-ar fi sesizabil pentru simțuri, dar care țîșnește de fiecare dată și acționează ca ceva și el dat.

De aceea, fenomenul curios al „străbaterii vederii“ dincolo de ceea ce e exterior este atît de general, și nouă tuturor atît de familiar, încît nu ne mai minunăm de el, deși iluziile la care sîntem supuși tocmai datorită lui ne-ar putea, fără îndoială, da de gîndit. Și aceasta este cauza pentru care în cele din urmă noi nu mai apercepem de fapt decît aproape numai latura internă, în timp ce alunecăm peste cea exterioară, deși aceasta este cea direct dată simțurilor și mijlocitoarea celeilalte laturi. În sensul acesta putem spune : „văd“ mînia, durerea, neîncrederea, din mimica figurilor ; dar „cum“ se imprimă mimicii toate acestea, sîntem totuși încă departe de a putea arăta.

În fața acestor fenomene devine de importanță secundară, cum le vom subsuma după caracteristica actului : dacă le mai socotim percepții sau nu. Lucrul acesta devine o chestiune de cuvinte. Ce importă este numai justa sesizare a faptelor, și nici aceasta pentru orice percepție, ci mai întîi numai pentru aceea care are de-a face cu persoane, situații și raporturi care se ivesc în mijlocul vieții practice. Despre acestea este adevărat că de fiecare percepție este strîns legată încorporarea ei în conexiuni de trăire și de experiență date de mai înainte — atît de strîns, încît fără acestea noi nu o socotim drept percepție, ci avem sentimentul că nu am perceput. Esențialul pentru noi este tocmai pătrunderea cu vederea pînă la ceea ce nu este sesizat prin simțuri.

b. *Selectarea practică a cîmpului percepției*

Deși nu avem aici nicăieri un ocol pe calea conștiinței conclusive, totuși intervin reprezentări generale de feluri diferite. Așa de ex. chiar în pura completare a ceea ce este perceput cu simțurile, ca repre-

zentare a unui lucru : schema lucrului stă gata de mai înainte ; e drept, nu în forma conceptului, şi nici ca „strict" generală, cum ar pretinde-o conştiinţa ştiinţifică, dar totuşi în formă mai liberă şi nu rareori cu putere de constrîngere.

Elementul acesta general este simpla condensare a experienţei şi acţionează, în sesizarea obiectelor, ca „analogie empirică", analogie care nu este nevoie să fie conştientă ; s-ar putea spune de asemenea : ca un fel de rutină a reprezentării, care nu este urmărită mai departe sau verificată, şi care ne stă dinainte într-o anumită indiferenţă faţă de potrivirea şi nepotrivirea obiectivă. Căci dacă chiar raţionamentele prin analogie sînt problematice, cu cît mai mult trebuie să fie astfel analogiile făcute de noi cu totul fără să le observăm ! Astfel de ex., cu anumite forme vizuale se leagă, pentru noi, chiar pe temeiul unei trăiri unice, un portret anumit (sau chiar numai trăsături singulare de caracter, de pildă bunătate, cinste, nesocotinţă, slăbiciune), şi această imagine se introduce nemijlocit ca o schemă gata, cînd ne întîmpină iar aceleaşi forme vizuale exterioare. Ceva de felul acesta se numeşte de pe timpul lui Hume asociaţie ; dar se deosebeşte de fenomenul lui Hume prin împrejurarea că intervine deja odată cu percepţia însăşi.

Oricît ar fi această generalizare expusă la erori, pe ea se reazămă totuşi cea mai mare parte din cunoştinţa pe care o avem în viaţă despre viaţa sufletească a altor persoane. Şi cel cu experienţă de viaţă este cel la care această cunoştinţă a aproapelui dobîndeşte bază mai largă. Cu lărgimea bazei însă pătrunde în conştiinţă elementul general, ca atare, şi el obişnuieşte să ia apoi forma conceptului şi devine verificabil. De această treaptă vădit superioară se deosebeşte limpede ceea ce se sesizează, în percepţia însăşi, odată cu ea, şi numai cu aceasta avem de-a face aici.

În spatele fenomenului descris se află, cum am amintit, interesul practic, raportarea la ceea ce e într-un fel oarecare presant. Noi trăim însă continuu sub necesitatea de a ne orienta în viaţa înconjurătoare şi în situaţiile particulare. Înţelegerea unei situaţii, iarăşi, nu este cu putinţă fără o oarecare cunoştinţă despre intenţiile, străduinţele şi simţămintele celor cu care convieţuim. Căci ei sînt partenerii noştri de viaţă, şi tocmai intenţiile lor sînt ceea ce determină caracterul unei situaţii. Înţelese în sensul acesta, toate situaţiile practice sînt de natură internă : jocul variat al puterilor sufleteşti invizibile este esenţialul într-însele. Şi tocmai aceste puteri sînt obiectul percepţiei lărgite prin elementul general al experienţei.

Percepţia însoţitoare *(Mitwahrnehmung)* a invizibilului pierde mult din caracterul ei enigmatic cînd vedem că ea joacă deja un larg rol chiar în raport cu obiecte mai simple. Să ne gîndim în această pri-

vință, de pildă, la posibilitatea înlocuirii progresive a simțului pipăitului prin simțul vederii, în conștiința care se maturizează. În fiece lucru vedem multe aspecte invizibile : „vedem“ în lucruri duritatea sau elasticitatea lor, sau și greutatea lor, ca și rezistența inertă față de impulsurile de mișcare. Și constatări asemănătoare sînt valabile, *mutatis mutandis*, pentru simțul auzului : auzim pași în camera de alături, dar totodată „vedem“ interior cum se mișcă o siluetă umană, cum se îndreaptă spre anumite obiecte ; sau auzim scîrțîitul încet al unui fotoliu de nuiele, dar vedem totodată, interior, cum cel așezat în scaun face o anumită mișcare ca să se urnească. Și, tot astfel, în cazurile acestea percepția este îndreptată, fără să țină seama de limitele datelor sensibile, către ceea ce din vreun interes oarecare este important pentru noi.

De aici rezultă în același timp evidența că întregul cîmp al percepției noastre este de mai înainte selectat de interese practice. Perceperea însăși, și odată cu ea în largă măsură și trăirea, este supusă unui principiu de selecție prin accente preexistente, pe care le introducem noi înșine, prin faptul că sîntem mînați de interese. Din tot ce poate fi trăit și intră în cercul nostru de vedere nu cade în lumina plină a conștiinței decît ceea ce poartă aceste accente ; de ele atîrnă orientarea atenției. Ceea ce este astfel accentuat și pus în evidență nu este deci aceea ce este în sine esențial, ci doar ceea ce este esențial pentru noi.

Într-o conștiință teoretică foarte dezvoltată, acesta se poate apropia și de ceea ce e esențial în sine ; în acest caz însă, conștiința trage o linie tare de separație între ceea ce este dat sensibil și ceea ce nu este dat sensibil, și percepția ia forma unei observații conștient reglate. Cu aceasta începe o cu totul altă atitudine, care este cu desăvîrșire străină percepției de fiecare zi.

În cele din urmă, în spatele accentului și al selecției se găsesc în percepție raporturi valorice ce pot fi clar indicate. Orice interesare se reduce în adevăr la componente valorice pe care le aducem din partea noastră și le trecem asupra sferei perceptibilului. Așa a văzut și Max Scheler, la timpul lui, fenomenul și l-a descris pentru prima oară în mod general. Aceasta se și poate formula în propoziția lui : domeniul percepției este selectat de mai înainte potrivit valorilor. Nu este vorba numaidecît de valorile etice înalte, sau totuși, de acestea numai în al doilea rînd ; în primul rînd este vorba, dimpotrivă, de valorile bunurilor (inclusiv ale unor stări de fapt variate) și de valorile vitale. Dominante sînt tocmai punctele de vedere ale orientării proprii și ale reușitei. Atare puncte de vedere, ca și valorile înseși care stau în spatele lor, sînt însă totdeauna momente care, potrivit esenței lor, se sustrag percepției.

Să adăugăm aici încă un cuvînt despre cunoașterea de oameni. Aceasta nu are de obicei la bază cunoașterea propriu-zisă, ci o privire intuitivă ascuțită, prin urmare în realitate adausul de vedere a invizibilului *(das Mitsehen des Unsichtbaren)*. Ea ține deci tocmai de sfera fenomenelor percepției pe care o considerăm aici. Și percepția este totdeauna condiționată practic și dirijată de puncte de vedere valorice. Alături de plasticitatea trăirii, generalizarea abilă a ceea ce s-a experimentat odată, așadar iarăși analogia empirică, constituie esența ei. De aceea ea are și slăbiciunile conștiinței analogiei : ea rămîne lesne suspendată în generalități anumite, alcătuiește scheme și este sigură că își atinge ținta numai în măsura în care acestea se potrivesc. De aceea ochiul cunoscătorului de oameni este adaptat tipicului și nu reușește în fața a ceea ce este cu adevărat personal, care este unic și pretinde deci o privire mai iubitoare.

c. *Componentele afective*

Toate acestea trec mult dincolo de percepție. Și totuși aparțin percepției, sînt legate cu totul strîns și interior de ea, astfel că noi nu o cunoaștem în alt mod. Dezlegarea misterului este cea pe care am dat-o mai sus, aceea că nu există o conștiință pur perceptivă ; cel puțin nu la om, și cu desăvîrșire nu la omul de nivel intelectual foarte ridicat. Astfel, tot ce ne dă ea cade deja pe terenul unei conexiuni larg întinse, care coordonează totul.

Același lucru poate fi văzut și din partea cealaltă, și atunci el apare în felul acesta : percepția se „transcende" pe sine însăși. Expresia cere să fie luată în litera ei : percepția se depășește pe sine, trece peste propriile ei granițe, care îi sînt trasate de funcția simțurilor. Ea tinde, pornind exclusiv de la sine, către un altceva care nu îi este dat în mod direct, și-l atribuie însă sieși, și anume fără să ia în seamă originea lui reală. Ea împinge astfel spre unități, întreguri, conexiuni, spre planuri de fund — și anume atît de elementar și de nemijlocit, încît noi credem că trăim toate acestea în percepția însăși, împreună cu ea, și le luăm ca date odată cu ea. Așa se face că noi socotim că „vedem" intențiile ascunse ale unui om pe fața lui, și într-un anume sens le și putem vedea cu adevărat.

În aceasta constă așadar „transcendența de sine" a percepției, în faptul că ea nu rămîne la sine, ci trece la expansiune. Și de aceea fenomenele percepției nu se pot nici ele izola psihologic. Le cunoaștem numai împletite cu o mulțime de funcțiuni mult mai înalte, și avem în ea de-a face, strict vorbind, totdeauna cu întreaga conștiință.

Lucrul acesta nu este nicidecum valabil numai pentru elementele foarte obiective şi concrete dintr-însa ; este valabil tot astfel pentru cele emoţionale. Ba chiar pentru ele mai ales, căci aici legătura este şi mai strînsă, şi mai adînc înrădăcinată în elementar.

Percepţia pur obiectivă, aşa cum o cunoaştem în actele de observaţie, este genetic un produs tîrziu al conştiinţei culturale, şi chiar la omul de astăzi o întîlnim începînd numai de la o anumită maturitate a omului adult. Pentru conştiinţa copilului sau a primitivului apropiat de natură, obiectele percepţiei sînt încă înzestrate cu accente afective variate : astfel, ceea ce e necunoscut, cu un accent de îngrijorare sau de spaimă, accent care poate coincide uneori, în mod ciudat, cu un moment de curiozitate. O regiune poate trezi un sentiment de nelinişte sau de înfiorare, sau şi invers, de intimitate, de familiaritate — şi anume de la prima privire, din simpla percepţie. Lucrurile ca şi procesele pot părea pline de ameninţare, iscoditoare, viclene ; tot aşa însă, binefăcătoare, bine intenţionate, bune, afectuoase. Copilul ia în mod curent obiecte inofensive drept „bune" sau „rele" ; rele nu în sensul moral, ci în acela de duşmănoase sau de rău intenţionate. Raza luminoasă a soarelui, izvorul care murmură, întunericul pădurii, răcoarea nopţii, un trunchi noduros de stejar — pe scurt, întreaga lume perceptibilă e străbătută de asemenea accente afective.

Multe din acestea provin din ameninţarea reală a omului, în alte vremuri, de către forţele naturii ; şi tot astfel, din ceea ce îi era în mod real favorabil în natura înconjurătoare. Atare experienţe au rămas toate păstrate în reacţii afective instinctive. Se oglindeşte însă în ele totodată conştiinţa animistă a lumii la omul culturilor primitive ; ajunse străine gîndirii noastre, de multă vreme, ele s-au păstrat în stratul perceptiv al conştiinţei noastre — la un nivel deosebit după fiecare tip uman, totuşi în anumite limite putînd fi încă resimţite de fiecare. Şi, de fapt, omul trăieşte în stratul acesta al conştiinţei sale, pînă astăzi, într-o împletitură de reprezentări teleologice ce nu pot fi dezrădăcinate, care în clipele nesupravegheate de gîndirea trează ies din nou la iveală, îşi manifestă prezenţa, îl cotropesc. Ceea ce este perceput nu mai e atunci indiferent faţă de el, totul „are ceva cu el", fie de bine fie de rău, chiar dincoace de orice reminiscenţe mitice. Străvechi momente de groază joacă poate şi aici rolul principal.

Aceste componente afective nu sînt imprimate percepţiei în chip secundar, ci ele sînt elementul originar, şi din sfera lor s-a desprins percepţia obiectivă numai relativ tîrziu. De aceea ele îşi trezesc încă ocazional ecoul în percepţia conştiinţei treze şi potolite. Atunci ele irup oarecum afară din adîncul întunecos al subconştientului şi se anină de percepţie.

Chiar în viaţa zilnică a omului de azi, componentele emoţionale ale percepţiei îşi păstrează o funcţie determinantă. Nu lipsesc nici aici anumite momente de plăcere şi de neplăcere care stăpînesc dispoziţiile omului, pornind de la percepţie. Vorbim de un „aspect plăcut" sau de o „impresie respingătoare", chiar acolo unde nu ne determină vreun alt interes pentru obiect. Mîna trece cu vădită plăcere de-a lungul blănii moi a pisicii, se fereşte însă să atingă broasca sau păianjenul. La bază se află aici, fără îndoială, reacţii vitale. La fel stau lucrurile cu auzul unor sunete înspăimîntătoare sau ascuţite, al unor zgomote calmante, ritmice, adormitoare ; cuvintele înseşi exprimă tonul lor afectiv, fără echivoc. Să ne gîndim de asemenea că simţul mirosului este înzestrat încă şi mai mult cu aversiuni şi sentimente plăcute ; şi mai mult încă simţul gustului.

Lucruri analoge sînt adevărate în mare măsură despre aparenţa omului. Şi o persoană poate produce un efect neliniştitor, şi anume chiar la pura vedere, poate respinge, poate interesa şi poate trezi încredere. Aici intervin deja reacţii afective care se găsesc la graniţa moralului. Totuşi, ele continuă să fie legate, nemijlocit şi în mod cu totul nereflectat, de percepţie. Ele stau la baza misterului „primei impresii".

În genere, limita între percepţia obiectivă şi cea afectivă se estompează. La origine, amîndouă trebuie să fi fost cu totul una ; poate chiar cu prevalenţa afectivului.

Şi aceste fenomene pot fi desemnate drept un fel de transcendenţă de sine a percepţiei. Numai că depăşirea se îndreaptă în altă direcţie : nu spre o completare sau o îmbogăţire a obiectului, ci spre varierea multicoloră a impresiei, a apariţiei ca atare, mai scurt, în direcţia „fiinţării-pentru-noi" (*Fürunssein*) a ei. Văzută din unghiul subiectului, ea are forma unei transcendenţe inverse, spre impresia originară, spre tonalităţile afective din care s-a desprins întîi percepţia obiectivă. Şi dacă ni se obiectează că aceste tonalităţi afective nu ar reveni de loc obiectului, trebuie să răspundem ceea ce răspunsese deja pe vremuri Democrit, la cu totul alte obiecţii : nici culoarea şi sunetul nu revin obiectului, ci există numai pentru noi. Tonalităţile afective sînt atribuite, întocmai ca acestea, obiectului, atribuirea însăşi avînd în ambele cazuri acelaşi caracter nemijlocit, aşadar nefiind vorba de o adevărată atribuire ; dimpotrivă, caracterul ameninţător sau atrăgător este, în percepţie, tot atît de nemijlocit simţit drept calitate a obiectelor, cum este faptul că obiectul este roşu sau verde. Numai o reflecţie relativ tîrzie ne învaţă să distingem aici între ce e obiectiv şi ce e subiectiv.

Lumea lucrurilor apare, în adevăr, în percepţie ca şi în trăirea imediată, înzestrată cu aceste tonalităţi afective raportate la noi. Şi

ceea ce este remarcabil e că tonalitățile acestea, chiar acolo unde „ființarea pentru noi“ a lor a fost de mult recunoscută și ele nu mai sînt atribuite în serios lucrurilor, pot încă să continue a răsuna în percepție și, ocazional, a se impune ca dominante.

De aceea trebuie să spunem că ele ne sînt date în formă de însușiri ale obiectelor, nu în formă de adausuri subiective (ceea ce în sine ele pot fi în largă măsură), nu ca momente ale actului, ci cu desăvîrșire ca momente aparținînd conținutului obiectelor.

În același timp nu trebuie să se uite că în limite mari — cel puțin la origine — ele și sînt în întregime semne ale unor raporturi subzistînd obiectiv, ale unor primejdii, amenințări, șanse și altor situații asemănătoare ; astfel, în mod vădit, pretutindeni unde derivarea din reacții vitale clare poate fi încă limpede resimțită.

Raportarea lucrurilor la noi, cu rădăcini în dependența noastră față de ele, nu este o aparență, ci o aspră realitate. Ea rămîne în fond astfel, chiar acolo unde, în cazul particular, ea nu este decît închipuită. Căci, deși raporturile de existență străbat întregul cîmp al obiectelor, un criteriu sigur al realității și al închipuirii nu a fost pus de providența omului, în leagăn.

CAPITOLUL 2. PERCEPȚIA ESTETICĂ

a. *Întoarcere la atitudinea primitivă*

Ceea ce e valabil pentru percepție în genere se potrivește, în măsură și mai mare, și pentru percepția estetică. Aici, ceea ce se vede și se simte în plus devine adevăratul esențial.

În viața de fiecare zi a omului adult de astăzi, tonalitățile afective ale percepției sînt în mare parte înlăturate, cel puțin respinse în planul al doilea. Omul de astăzi are în largă măsură atitudine obiectivă — numai ce există are pentru el pondere și însemnătate ; și el a învățat să distingă în anumite limite ceea ce există de ceea ce e închipuit ; primul îl ține încordat, al doilea nu îl apasă decît în mod excepțional. În conștiința sa de lume, cunoașterea are prevalență, și anume sub aspectul practic.

În aceasta tocmai constă superioritatea conștiinței spirituale față de cea lipsită de spirit, în faptul că ia lucrurile drept ceea ce ele sînt în sine, adică drept ceea ce ele sînt independent de sesizarea ei. Ea face aceasta, firește, numai în măsura în care poate, dar tendința există. Și lucrul acesta e suficient el singur ca să-i transforme radical privirea în lumea înconjurătoare, ca să-i dea atitudinea fundamentală a obiectivității, care înseamnă o conștiință a supraobiectivității tutu-

ror obiectelor cunoaşterii *. Şi această conştiinţă se întinde înapoi pînă înăuntrul percepţiei.

Cu totul altfel stau lucrurile în percepţia estetică. Într-însa, primul şi cel mai important moment este răsturnarea tendinţei, adică întoarcerea la atitudinea primitivă. Lucrul acesta nu este valabil în orice privinţă, dar desigur în ce priveşte tonalitatea afectivă cu care este înzestrat obiectul perceput. Pentru ea, „răceala“ nuanţelor verzui-albastre ale culorilor, „căldura“ celor roşiatice şi galben-castanii sînt din nou esenţiale ; intimitatea şi caracterul neliniştitor al întunericului pădurii, înfiorarea trezită de urletul vîntului, singurătatea în mijlocul întinderii stîncăriilor goale este simţită iarăşi cu toată puterea, şi în anumite împrejurări devine lucrul principal. Acelaşi lucru e valabil pentru ceea ce ameninţă şi produce teamă, pentru ceea ce invită la intimitate, pentru ceea ce e sublim şi apăsător în forma obiectelor, cînd percepţia surprinde în ea o înălţare mîndră deasupra, sau o ascundere sfioasă ; este valabil pentru impresia de libertate, proprie privirii din înălţime şi pentru aceea de strîmtoare pe care o dau culoarele înguste.

Percepţia estetică nu întreabă de dreptul subiectivităţii sau al antropomorfizării care se poate afla într-însa. În genere, ea nu întreabă şi nu rezonează. Pentru ea, toate acestea îşi joacă rolul în chip nereflectat, dar esenţial, şi anume tot atît de bine în obiectul naturii cît şi în opera de artă ; ele dau celor percepute o întreagă dimensiune de calităţi originale : într-un peisaj, într-un interior, în arhitectura bisericească, cel mai puternic poate în muzică (în timbru şi în armonie), dar şi în forma limbii poetice.

Ceea ce nu înseamnă întoarcere la conştiinţa lipsită de spirit. Aceasta ar lua cu ochii închişi drept reală fiece calitate afectivă care ni se dă ; ba mai mult, ea ar raporta asupra ei teama, spaima, ameninţarea, şi s-ar simţi cu adevărat îngrijorată, înspăimîntată, ameninţată. Percepţia estetică nu face aceasta în adevăr ; ea nu este percepţie cunoscătoare reală. Ea se aseamănă cu percepţia originară numai în faptul că simte în genere atare calităţi, că ajunge să vadă şi să simtă iarăşi o varietate de obiecte pătrunse de ele şi peste măsură de bogat colorate, nu însă prin faptul că ar confunda sau chiar numai ar amesteca lumea reală a lucrurilor cu varietatea aceasta. Tocmai aici domneşte o separaţie strictă şi clară. Întoarcerea la atitudinea originară a percepţiei nu este revenire la înţelegerea primitivă a lumii înconjurătoare. Obiectivitatea odată dobîndită, rămîne deplin

* Asupra conştiinţei lipsite de spirit cf. *Das Problem des geistigen Seins*, ed. 2 (1949), cap. 9 a—c ; pentru conceptul de supraobiectivitate, cf. *Grundlegung der Ontologie*, ed. 3 (1948), cap. 25.

și în întregime intactă ; ba ea nu este de loc atinsă, și cu atît mai puțin știrbită de faptul că în conștiință se trezește bucuria frumosului. Percepția estetică se încrucișează, fără să ajungă în fricțiune, cu ea ; ea își îndreaptă privirea în altă direcție, și obiectele ei sînt altele — chiar atunci cînd aceleași obiecte se oferă totodată uneia și celeilalte.

A prinde faptul acesta în mod afirmativ nu este ușor. Ceea ce sesizăm mai întîi într-însul este numai retragerea conștiinței cunoscătoare, cu deosebire a gîndirii raționale și a modului obiectiv de a concepe, dar totodată a conștiinței practice cu intențiile sale dirijate de scopuri. Raționalitatea și îndreptarea lucidă spre țintă sînt factorii care în conștiința spirituală înlătură atît de radical tonalitățile afective ale percepției. Purificarea se face în serviciul orientării obiective în viață. Tocmai această orientare dispare din conștiința estetică. Aici, intenția nu se îndreaptă nici spre actualități, nici spre lucruri și stări de fapt, ci spre un obiect desprins prin intuiție de amîndouă.

În conșiința estetică, nici percepția nu se îndreaptă spre conexiunea obiectivă a lucrurilor, ci spre altă conexiune, care există numai în raport cu subiectul și felul său de a vedea. Dar în această altă conexiune nu dispare de fel tot ce a cîștigat conștiința spirituală : obiectivitatea însăși rămîne conservată, și odată cu ea distanța față de obiect. Ambele devin mai degrabă încă mai puternice și mai accentuate. Căci fără putință de a se detașa, rămîn, în percepția estetică, unul în fața altuia subiectul care intuiește și obiectul său. In schimb, dispare excluderea tonalităților afective ; elementul emoțional al percepției își dobîndește iarăși drepturile lui, este oarecum liberat și iese la iveală.

O bogăție fără margini de nuanțe armonice superioare și inferioare își face astfel apariția, și hotarele a ceea ce se poate spune, ba chiar a ceea ce poate fi în genere exprimat, sînt împinse mai departe. Cum s-ar putea să fie altfel ? Fondul cel mai interior, care ajunge la revelare în opera celui care creează, este doar de același fel, are aceeași ființă sufletească, se mișcă deci în același plan cu aceste tonalități ale percepției ; și ecoul pe care îl face să vibreze percepția, ca plinătate, ca puls de viață, ca apropiere afectivă, își trage hrana din fondul acesta cel mai interior.

Pe de altă parte, obiectivarea aceasta a subiectivului, în percepția estetică, este posibilă numai fiindcă ea nu tinde la realitate, sau, mai precis, fiindcă ea nu încorporează obiectul ei lumii reale înconjurătoare, ci tocmai îl scoate dintr-însa, îl izolează, îl înfățișează ca pe o lume pentru sine, oarecum încadrat în celălalt fel de intuiție. Conexiunea lumii, care se oglindește în tot restul conexiunilor percepției, nu

este vătămată prin aceasta, dar este ţinută departe de conţinutul acestei intuiţii, şi ceea ce este intuit în percepţia estetică rămîne în faţa ei neutralizat şi insular.

Dacă revenirea emoţionalului într-însa ar fi împovărată cu pretenţia la valoare de cunoaştere, astfel că ar simula realitatea obiectului perceput, atunci s-ar putea vorbi în orice caz de recădere în atitudinea conştiinţei lipsite de spirit. Dar ea nu ridică această pretenţie, ea nu simulează nici un raport de cunoaştere, dimpotrivă, se distinge, conştient şi fără echivoc, de cunoaştere. De aceea, însufleţirea a ceea ce e neînsufleţit, umanizarea a ceea ce este extrauman poate reveni nepedepsită. Răutatea sau firea afectuoasă nu sînt atribuite obiectului real, ci numai obiectului intuit, ca atare ; „nostalgia“ depărtării albastre, sau aceea şi mai puternică, proprie apusului de soare, nu este ataşată perspectivei aeriene şi absorbţiei selective a razelor solare. Vorbim în acelaşi sens de „cerul senin“, de „pajiştea rîzătoare“, dar nu ne părăseşte conştiinţa că nu cerul este senin şi nici pajiştea nu rîde.

Nicăieri aici nu există adevărată simulare în componentele afective ale percepţiei, nicăieri iluzie. De aceea percepţia estetică se deosebeşte de cea originară. Tocmai de aceea ea nu suprimă nici distanţa, nici obiectivitatea ca atare. Ci ea pune alături de obiectivitatea cunoaşterii (şi alături de cea practic actuală) o alta, specific estetică şi care nu se amestecă celei dintîi. Modul de fiinţare al acestei obiectivităţi constă în faptul de a subzista numai pentru cel ce percepe estetic.

În limitele acestea însă, ea constituie o sferă proprie de obiecte, care se afirmă alături de aceea a realului şi, în ceea ce priveşte varietatea de conţinut, chiar o depăşeşte. În trăirea estetică a naturii şi a lucrurilor umane, lucrul acesta joacă un rol hotărîtor. Un raport primitiv faţă de lumea înconjurătoare vibrează într-însa, se întinde în miezul trăirii raţionalizate a lumii, nu o falsifică însă pe aceasta, şi rămîne tot astfel neatins de ea. Simţirea obscură a unor fundaluri *(Hintergründe)* secrete se strecoară printre datele faptice dure, dar nu se contopeşte cu ele, nu le deformează şi nu este deformată de ele. În domeniul acesta rămîne loc liber, alături de ceea ce e real — fără hotare şi fără piedici.

Lucrul acesta se confirmă cînd privim la viaţa „de joc“ a copiilor. În joc acţionează o conştiinţă încă apropiată de cea originară ; ea este totodată o conştiinţă în mare măsură creatoare, strîns înrudită cu cea estetică. Lucrurile sînt aici încă înzestrate cu tonalităţile afective ale percepţiei, ele sînt văzute în mare măsură antropomorf, au simţăminte morale, sînt „bune sau rele“. De aceea păpuşa, oricît ar fi ea de primitiv plăsmuită, poate fi omul însuşi, cu caracter, cuviinţă sau necuviinţă, încăpăţînat, certăreţ, vinovat şi demn de

pedeapsă ; cîteva linii trase pe pămînt alcătuiesc casa, reguli anumite de joc constituie reguli de viaţă în sfera aceasta de obiecte. Totuşi, o conştiinţă a realităţii, din care este desprins jocul, rămîne prezentă ; şi copilul se reîntoarce şi el în sînul realităţii, fără să amestece sferele, cînd realitatea îl cheamă înapoi la ea.

În anumite margini, acelaşi lucru se petrece în jocul adultului, în care el se prinde pentru a se „destinde" din duritatea şi goana vieţii. Şi el păzeşte, la rîndul lui, regulile jocului, îndată ce le-a sesizat ; acţionează potrivit lor, intrînd astfel în lumea creată de fantezie, lume care e desprinsă din cea reală. Deosebirea dintre el şi copil este numai că pentru el jocul rămîne conştient ca atare, şi că el nu mai poate uita în timpul jocului lumea reală înconjurătoare. Pentru el, jocul rămîne ficţiune.

b. *Datele însoţitoare şi revelaţia*

Mai importantă încă este în raportul estetic cealaltă latură din transcendenţa percepţiei : plusul de momente obiective însoţitoare, precum şi de laturi întregi sau de straturi ale obiectului, care nu pot fi date în chip sensibil, ca atare, întrucît ele nu sînt accesibile simţurilor (nu se pot vedea, auzi etc.) şi totuşi sînt resimţite ca şi cum ar fi percepute şi ele nemijlocit (cap. 1, a, b).

Ceea ce se întîmplă totdeauna în percepţia de fiecare zi, fără însă să fie luat în seamă, întrucît e încorporat conexiunii trăitului şi ne este familiar, ca întregire, dintr-însa, aceasta trece pe primul plan în percepţia estetică şi devine esenţialul. Căci aici importă tocmai raportul de suprapunere a două sau mai multe straturi ale obiectului percepţiei, astfel încît unul poate să „apară" în celălalt.

Aşa, în săritura unei căprioare fugărite sînt percepute graţia, uşurinţa, stăpînirea spaţiului, ba chiar, obscur, şi finalitatea proprie vieţii. Ceea ce înseamnă că lucrurile acestea nu sînt sesizate ulterior, în reflecţie ; sîntem captivaţi din momentul chiar al vederii de graţia săriturii, şi captivarea face parte din intuiţia estetică. Dar ea este în acelaşi timp atît de strîns înlănţuită de percepţie, încît noi credem că percepem nemijlocit graţia însăşi.

Tot aşa se întîmplă la vederea zborului unei păsări de pradă, dar şi la aceea a mişcării unui corp omenesc. În întoarcerea impulsivă, într-o înclinare uşoară a capului, într-o strîngere fugară a buzelor surprindem nemijlocit ceea ce în sine nu se poate percepe, reacţia sufletească, interiorul, ceea ce a fost simţit. Mişcarea este expresie şi expresia vorbeşte deja vederii, convinge. O întreagă lume a interiorului ni se deschide, luminată fulgerător, sau numai învăluită în întu-

nericul simplei presimţiri ; totdeauna însă avem revelarea a ceva ascuns. Percepţia se transcende pe ea însăşi, devine „revelatoare". Şi cînd depăşeşte simţitor într-însa ceea ce în viaţă putem cunoaşte sau este în alt chip accesibil, cînd ea sparge ca un fulger marginile înţelegerii şi ia astfel caracterul „apariţiei" în sensul neobişnuit, atunci o resimţim — nu oarecum ca îmbogăţire a înţelegerii, ci ca frumuseţe.

Conceptul acesta al revelaţiei ajunge astfel în centrul fenomenului estetic al percepţiei *. Cu aceasta însă el nu este încă determinat mai deaproape. Determinarea lui devine tema noastră următoare. Tema aceasta nu poate fi epuizată prin referinţa la simplul fenomen al percepţiei ; ea îmbrăţişează principiala întrebare a întregii estetici şi ne va ocupa continuu în tot ceea ce urmează.

Ceea ce e revelat este mai întîi ceva tot atît de individual delimitat ca şi aceea ce este dat direct simţurilor. El este legat de *aici* şi de *acum*, ca momente ale percepţiei, împărtăşeşte unicitatea trăirii şi facticitatea *(Gegebenheit)* obiectului, simţită ca „accidentalitate". Aceasta o dovedesc exemplele în modul cel mai clar, mai ales dacă sîntem atenţi la momentul surprizei, care domneşte în ele în grade variate. Dar în acelaşi timp se găseşte totuşi într-însul mai mult decît atît, ceva mai general, şi anume chiar fără ca generalitatea — de pildă, tipicul — să ajungă la conştiinţă într-însul. Cel puţin conştiinţa generalului nu are nevoie să fie clară.

Lucrul acesta poate fi lesne văzut în exemplu. Privind la mişcarea elastică şi plină de forţă pe care o face animalul, în natura liberă, cînd sare, avem totuşi într-un fel oarecare nemijlocit ştiinţă de faptul că graţia şi siguranţa stăpînită a mişcării nu sînt legate de această clipă, că dimpotrivă ele revin în genere animalului, că ele sînt o facultate şi o perfecţiune durabilă, ba chiar că ele sînt proprii tuturor membrilor speciei. Se revelează astfel aici ceva din secretul cel mare al naturii organice, din finalitatea a tot ce e viu.

Lucrul acesta ni se dezvăluie fulgerător. El poate preocupa ulterior în chip durabil gîndirea noastră ; la început însă, el este dat numai momentan în percepţie, atît de subit încît poate speria. Vedem ca printr-o crăpătură îngustă o lume de minuni ce ni se deschide pentru o clipă în faţă. Uimirea faţă de ce vedem este însă deja o uimire faţă de ce este principial într-însul, şi astfel faptul de a fi atinşi de ceva mai mare, mai cuprinzător, infinit mai important. Şi ea se poate potenţa pînă la adevărata emoţie, ba chiar pînă la căderea în veneraţie înaintea a ceea ce e bănuit.

* Cine găseşte că expresia de „revelaţie" este luată din sfere prea ridicate, să-şi amintească de felul cum a folosit-o Schleiermacher în tratatul său de morală, ca să desemneze puterea omului de a se comunica fără cuvinte.

Dar și aceasta rămîne strîns legat de aspectul plastic al percepției. Bogăția de conținut a ceea ce s-a intuit este dată în percepție și odată cu ea, întocmai ca și cum ea însăși ar fi intuită. Ba chiar în zăbovirea mai tîrziu la ea, ceea ce se intuiește rămîne legat de imaginea dispărută dar încă interior prezentă. Caracterul fugitiv al apariției nu schimbă nimic aici.

Putem numi fenomenul acesta „nemijlocirea mijlocitului" în percepția estetică *. Mijlocirea se face prin impresia exterioară a simțurilor ; nemijlocirea însă constă în dispariția mijlocirii din conștiința care percepe, mijlocitul aflîndu-se astfel nemijlocit în această conștiință și fiind resimțit ca atare.

Acest întreg raport se acoperă însă în chip vădit cu acela al intuirii duble, proprie actului contemplării estetice, de care a fost deja vorba la început (Introd., 12) : o a doua intuiție se prinde de cea dintîi, dar astfel încît ambele, deși introduse una după alta, sînt totuși simultane. A doua nu este distinctă, în intuirea însăși, de cea dintîi, și întregul formează numai o singură intuiție. Lucrul cel mai important ar fi aici faptul că și generalul mijlocit este dat intuitiv, în deplină nemijlocire, și nu gîndit sau dobîndit pe calea abstracției.

În această privință, percepția estetică este asemenea celei practice din viața zilnică. Ea merge doar mai departe, nu este mărginită la ce e actual, la ce e dictat de interese. Ea este în această privință în genere fără hotare. Nici granițele realului nu există pentru ea. Ceea ce apare aici ca dat însoțitor *(mitgegeben)* este deopotrivă și irealul, dacă el apare intuitiv. Aceasta este esențial pentru arte — pentru poveste, pentru fabulă, pentru plăsmuirea fanteziei. Aici își are rădăcina libertatea intuiției estetice față de îngustimea domeniului experienței *(des Erfahrbaren)*, și năzuința ei spre împărăția posibilului.

c. *Zăbovirea în fața „imaginii"*

Cu aceasta se reînnoiește întrebarea, cum se deosebește percepția estetică veritabilă de percepția zilnică. După cele spuse acum, s-ar putea părea că deosebirea este pur cantitativă. Lucrul acesta nu poate fi just. Trebuie să existe aici o deosebire principială. Altfel ar trebui ca ceea ce este perceput în viață, în mod prozaic, să fie doar „mai puțin frumos".

Întrebarea poate fi exprimată și astfel : în ce constă raportul de apariție estetică ? S-a arătat deja că un raport de apariție este

* Expresia este transformarea liberă a unui cunoscut termen hegelian (nemijlocire mijlocită), care este însă alcătuit pentru un alt raport.

în genere conținut în orice percepție, sau cel puțin îi este atașat. Ce face însă caracteristica acestui raport în cazul intuiției estetice ?

La întrebare nu se poate răspunde dintr-o dată. Primul lucru care se poate spune este acesta : în percepția estetică, raportul de apariție este accentuat ca atare, el este adus la conștiință, ba, într-o anumită măsură, sesizat chiar obiectiv.

Aceasta nu se poate spune despre percepția de fiecare zi : aici, apariția este numai un moment de trecere la altceva, un mijloc în vederea scopului (scopurile practice sînt, în adevăr, ceea ce determină în viață percepția) ; și mijlocul însuși nu este de loc luat în seamă. Căci aici ceea ce se urmărește este sesizarea lucrurilor existente. În perceperea estetică, în schimb, mijlocul devine esențial ; intuiția nu alunecă peste cîmpul sensibil al percepției, ci se oprește la el. Și zăbovind în fața lui, ea sesizează ceea ce apare într-însul ca ceva încorporat în această imagine. Ea îl ia ca ceva ce nu poate fi sesizat decît în imagine și care prin aceasta a devenit sensibil intuitiv, fără a fi însă ceva identic cu ea.

Intuiția este aici autonomă. Ea nu este instanță ajutătoare, ci dominantă, există aici pentru ea însăși. De aceea ea rămîne aproape de percepție și este încorporată percepției, nu o șterge, ci păstrează, cu toată înălțarea deasupra ei, datul sensibil în ochi. Căci ea nu merge — nici chiar pe treptele ei cele mai înalte — pînă la concept, tot atît de puțin pînă la înțelegere și judecată. Și acolo unde totuși intervine în ea conceptul — căci în cele din urmă nici acesta nu este decît o specie de intuiție —, acolo rolul lui este subordonat, acela de simplu mijloc care dispare cînd scopul a fost atins.

Intuiția estetică își găsește împăcarea în intuiția însăși. De aceea ea stăruie în intuire. Și lucrul acesta se poate surprinde chiar în percepție. Căci intuiția superioară nu subzistă independent de aceasta, ci numai cu ea și încadrată în ea. Așadar, percepția, în înălțarea sufletească a intuiției, nu este părăsită ; mai degrabă se poate spune că aceasta o ia și o înalță în sine. Acesta este lucrul de care percepția zilnică nu se împărtășește : ea este valorificată, încorporată în edificiul experienței, însă apoi părăsită și uitată.

De ce stau astfel lucrurile, se poate înțelege iarăși din opoziția față de raportul propriu cunoașterii. Nu înțelegerea și conceptul importă în concepția estetică, tot atît de puțin cît vreun scop, fie el chiar cel mai înalt. Intuiția nu poartă asupra ei povara unui imperativ, și nici sarcina de a afla adevărul. Ea se îndreaptă, liberată, încotro este atrasă. Îi sînt de ajuns plasticitatea proprie imaginii, bogăția concentrată a culorilor, unitatea, închiderea conturului, rotunjirea întregului, coordonarea părților în tot ; și anume astfel ca

această unitate să îmbrăţişeze datul sensibil şi plusul dat într-însul, odată cu el. Într-o atare plasticitate, chiar adausul cel mai depărtat şi general al intuiţiei rămîne ceva apropiat şi nemijlocit, participînd la ceea ce e dat. Şi multe din cele ce rămîn insesizabile pe calea ocolită a conceptului pot fi date în această nemijlocire a „imaginii".

Ceea ce constituia pe vremuri, în *Critica puterii de judecată*, primul punct al „Analiticii frumosului", se confirmă aici într-o perspectivă schimbată : liberarea de orice interes pentru lucru. Percepţiei zilnice îi prescrie, conducînd-o şi selectînd-o, orientarea, o voinţă practică sau teoretică. Percepţia estetică nu se îndreaptă nici către ceva dorit, nici către real (adevăr) ; ea nu urmăreşte nici cunoaşterea de oameni, care totuşi se află aproape, întrucît aceasta este deseori mijlocită de ea. Cîmpul percepţiei nu este selectat aici în prealabil de valori. Nici ceea ce e important în sine, nici ceea ce e important pentru noi, nu este hotărîtor aici. Valori de acest fel pot, desigur, juca rolul de motiv diriguitor ; percepţia estetică îşi face ea însăşi loc în plină viaţă şi îşi desprinde abia pe urmă dintr-însa obiectul — tocmai prin intervenţia ei. Dar în ea însăşi punctele de vedere ale valorii nu sînt ceea ce decide. În selectarea datului real, ca şi cînd face să apară ceea ce nu e existent, percepţia estetică se mişcă după criterii deosebite, proprii, plutind în joc liber, desprinzînd, împreunînd, excluzînd. Firele ei de legătură trec oarecum de-a curmezişul peste firele conexiunii reale, sau cel puţin într-o anumită indiferenţă faţă de ele.

Lucrul acesta se oglindeşte în poziţia schimbată faţă de percepţia sensibilă ca atare, poziţie de care a fost vorba ca fiind prima caracteristică distinctivă.

În percepţia zilnică, „imaginea" dispare după ce a săvîrşit mijlocirea a ceea ce nu se poate vedea. Imaginea însăşi este fără importanţă, numai un mijloc care este dat uitării — şi adesea chiar momentan uitat — de dragul obiectului spre care este îndreptat interesul. Cine oare reţine precis trăsăturile unei figuri pe care o priveşte, ba chiar în contemplarea căreia se cufundă ? Nimeni, desigur, decît cel mult cine are exerciţiul şi educaţia desenului. Dar acesta deja nu mai percepe în mod cu totul „cotidian", ci după modalitatea desenului, adică în mod estetic. Ce reţinem altfel dintr-o figură, ba chiar ce apercepem de la început cu adevărat, este expresia sufletească, de pildă bunătatea, neîncrederea, furia stăpînită ; dincolo de aceasta, cel mult încă ceva din dinamica psiho-fizică a mimicii, dar şi aceasta ţine deja mai mult de ceea ce nu se poate vedea cu ochii.

Dimpotrivă, în percepţia estetică imaginea rămîne nu numai esenţială, ci constituie totodată o unitate de formă, independentă, stînd

în faţa noastră de dragul ei înseşi. Nu că ceea ce e mijlocit ar fi acum, la rîndul său, trecut cu vederea, sau că nu ar fi intuit pentru el însuşi ; dimpotrivă, abia acum el devine obiect al intuiţiei, dar nu desprins, nu ca independent. Ambele trepte ale intuiţiei rămîn unite, şi adevărul este că imaginea totală, în care prima ca şi a doua intuire sînt numai mădulare, este intuită dintr-o dată. Întregul cu conţinutul său sensibil şi nesensibil este prezent intuiţiei estetice.

În felul acesta e privit tabloul pictat, creaţia artistului : tehnica însăşi a culorilor şi chiar trăsăturile de pensulă nu ne sînt indiferente, ambele aparţin în mod esenţial obiectului intuit artistic, întocmai ca ceea ce este înfăţişat de tablou, peisajul sau figurile omeneşti, împreună cu expresia lor sufletească. Şi tocmai această întrepătrundere de elemente intuite în două moduri constituie adevăratul obiect al intuiţiei estetice. Cine nu vede decît figurile, scena sau efectul, acela nu vede cu ochiul artei, el este orientat către conţinutul omenesc ; el priveşte numai aşa cum privim în viaţă chipurile omeneşti — percepţia lui este în fond percepţia de fiecare zi. Tot astfel, cel care observă numai petele de culoare, şi nimic altceva decît alăturarea lor pestriţă pe pînză, vede numai cum se văd suprafeţele lucrurilor. Unul ca şi celălalt nu văd opera de artă, pentru ei nu există suspensia caracteristică a ceea ce intuim, ei nu trăiesc apariţia ca atare.

Contactul cu materialul, fie chiar participarea cea mai adîncă la personajele şi destinele înfăţişate (într-o operă dramatică), nu face din intuiţie o intuiţie estetică. Intuiţia străbate aici încă plasticitatea imaginii, ca printr-un mediu pe care-l laşi în urma ta cînd l-ai trecut. Abia unde imaginea sensibilă ca atare este şi ea sesizată şi reţinută de ochiul care o străbate, şi anume fără ca aceasta să împiedice trecerea dincolo a privirii, acolo ajunge raportul însuşi de apariţie în drepturile sale. Aici abia el este resimţit de noi ca adecvare a imaginii în vederea apariţiei elementului nesensibil şi lipsit de plasticitate. Şi aceasta înseamnă că numai astfel se ajunge la intuiţia artistică, pentru care, numai, subzistă opera de artă.

Faptul acesta se poate şi el urmări înapoi pînă la percepţie — la cea estetică. Căci dacă într-însa imaginea sensibilă nu e obiectiv prezentă, atunci nu există nici o cale şi nici un mod de a aduce nesensibilul la prezenţă reală, de a-l restabili de pildă ulterior, reflectînd asupra lui. Să încercăm să ne facem prezentă imaginea concretă interioară a unei personalităţi, aşa cum ne este mijlocită de percepţie sau de un portret reuşit, în alt chip — aşa cum am voi să o facem uneori, cînd dorim să împărtăşim altuia impresia noastră, descriind-o. Ajungem uimitor de repede la hotarul a ceea ce redau cuvintele, ba chiar conceptele precis definite. Lucrul este cu neputinţă. Efectul imaginii sensibile este absolut de neînlocuit.

d. *Dirijarea percepției înăuntrul raportului estetic*

De acestea sînt legate mai departe multe alte lucruri. În percepția de fiecare zi, privirea alunecă nu numai peste „imaginea“ obiectului perceput ca întreg, ci și asupra detaliului, așa cel puțin cînd acesta nu este pus în evidență de un interes practic deosebit al celui care percepe. Amănuntele, abia atinse, sînt deja uitate; cel mult în imaginile perceptive ale „eideticilor“ ele sînt reținute un timp, astfel încît unul sau altul se mai recunosc încă ulterior.

Și lucrul acesta, în percepția estetică, este altfel. Detaliul devine esențial; nu întreg — e adevărat —, totuși o parte uimitor de mare. Imaginea ce se oferă este înzestrată cu o bogăție care este străină de vederea și auzul vulgar. Este deasupra îndoielii că bogăția aceasta depinde ea însăși de o intensitate crescută a perceperii. Vederea și auzul sînt ridicate peste măsura zilnică a lor, ca putere de percepere. Dar și aceasta într-un mod particular și nu în direcția acuității simțurilor. Marinarul are vederea mult mai ascuțită decît pictorul, vînătorul are auzul mult mai ascuțit decît muzicantul. Amîndoi însă văd și aud numai anumite lucruri din simfonia perceptibilului, tot restul este înăbușit, rămîne neobservat. Vederea și auzul estetic sînt intensificate în altă dimensiune, ele sînt calitativ lărgite: observă ceea ce e trecut cu vederea, lucrurile peste care simțurile altădată alunecă. În felul acesta, aduc la cunoștință o altă varietate de lucruri. Poți intra într-o cameră și să nu vezi decît persoana cu care vrei să vorbești; poți însă să vezi și raza de soare căzînd pe covor, clar-obscurul, jocul culorilor și al reflexelor de lumină.

Te întrebi, mai departe, de ce depinde aceasta. Și ajungi la un nou fenomen fundamental în percepția estetică: există în chip manifest și aici o dirijare a percepției, și aceasta este principial alta decît în raportul de fiecare zi față de obiect.

În viața zilnică, vederea și auzul sînt dirijate practic, și ele sînt cu timpul potențate în direcția acestei orientări. Așa stau lucrurile nu numai în cazul extrem, ca la marinar și la vînător; așa se petrece și în raporturile sociale libere, destinse. Auzim de pildă o vorbă șoptită, desprinsă din învălmășeala zgomotoasă a vocilor, fiindcă sîntem atenți la persoana sau la comunicarea respectivă.

Pe planul estetic, percepția este altfel orientată. Într-o natură moartă, reflexele de lumină, nuanțele și accentele, care altădată rămîn neobservate, ies în relief ca detalii esențiale ale obiectelor — și anume reținute de dragul lor. În peisaj, și nu numai în cel pictat, ajunge la conștiință perspectiva, care în vederea de fiecare zi s-a resorbit cu totul în sfera obiectelor, întrucît ea este subordonată

reobiectivaţiei noastre obişnuite *. Aceasta este valabil pentru perspectiva geometrică, precum şi pentru cea aeriană ; ambele sînt sesizate laolaltă cu restul şi văzute cu adevărat împreună cu el.

Acelaşi lucru e valabil, fireşte, pentru nenumărate alte împrejurări. Este valabil pentru coloratura sunetelor limbii, ca şi pentru timbrul instrumentelor în muzică ; este valabil însă şi pentru tonalitatea vocilor omeneşti şi e valabil în viaţă ca şi în poezie pentru gesticulaţia şi atitudinea oamenilor. Toate acestea devin esenţiale, importante, accentuate, poetul le scoate la lumină din de-la-sine-înţelesul ignorării lor ; ele devin, odată aduse la lumină, elocvente, trădătoare. Dar şi observatorul frumosului propriu omului viu şi naturii, privindu-l şi ascultîndu-l, îl ridică la conştiinţă şi la esenţialitate.

Se pune însă întrebarea : care e principiul diriguitor în această dirijare a percepţiei estetice ? De ce ies într-însa detaliile sensibile atît de mult la iveală şi devin esenţiale ? S-ar putea răspunde întîi : fiindcă ceea ce nu e remarcat în viaţa zilnică merită să fie remarcat. El este în sine ceva frumos, şi numai deprinderea de a aluneca peste el îl face să dispară ; atitudinea estetică şi mai ales arta îl fac manifest. Revelarea ca punct de vedere valoric este principiul diriguitor. Astfel s-ar face deja apel la valoarea estetică, pur ca atare, pentru a se răspunde la întrebare. Dintre valori de acest fel ar urma deci să fie selectat în prealabil cîmpul percepţiei zilnice — în acelaşi mod cum este cîmpul percepţiei de fiecare zi selectat în prealabil dintre valori de ordin practic.

În explicaţia aceasta ar putea fi, fără îndoială, ceva just. Şi totuşi, răspunsul nu ţine seama de o serie întreagă de verigi, care sînt presupuse în această consideraţie. Căci valoarea estetică este dependentă de raportul apariţiei, şi aici ne aflăm încă la una singură din condiţiile lui, tocmai la faptul că detaliul sensibil devine conştient. Trebuie să căutăm deci mai departe o altă explicaţie.

Se prezintă însă în esenţa detaliului o nouă latură, ca putere diriguitoare : micile amănunte sensibile au în adevăr, odată ridicate la conştiinţă, o forţă eminentă de mijlocire. Lucrul acesta e adevărat într-o dublă direcţie. Ele atrag din ce în ce mai multe detalii în lumina conştiinţei, acţionînd în percepţie ca nişte puncte de cristalizare ; şi în acelaşi timp ele fac să apară nesensibilul, fondul ascuns — pulsarea vieţii, elementul sufletesc şi moral uman, dar totodată latura generală în lumea fizică. Aceasta însă înseamnă că ele sînt

* Asupra esenţei fenomenului de reobiectivare cf. *Der Aufbau der realen Welt*, ed. 2, 1950, cap. 38 c, precum şi *Philosophie der Natur*, 1950, cap. 8 c şi 15 f.

revelatoare într-o măsură în care conţinutul selectat cu economie de percepţia zilnică nu poate fi.

Dar acolo unde e vorba de un raport de apariţie, forţa de revelare este momentul care decide. Şi acolo unde aceasta intervine cel mai puternic, într-acolo se îndreaptă percepţia estetică ; aici surprindem aşadar deja un moment determinant de dirijare, aşa cum se găseşte numai în actul de intuire estetică. Ceea ce însă este mijlocit şi adus la apariţie este departe de a se reduce numai la detaliu, cu atît mai puţin la individualitate şi unicitate. El poate foarte bine cuprinde şi elemente generale. Şi anume nu numai general umane, ci şi generalul propriu naturii. Astfel, în jocul particular de lumini al lucrurilor sensibile poate fi sesizată minunea generală a luminii şi a culorilor, ba chiar minunea a ceea ce se vede, ca atare. O atare revelaţie este incalculabilă. Experienţa estetică însă ne învaţă că ea în adevăr există, şi că ea nu este ceva rar — atît în contemplarea operei de artă cît şi în privirea liberă, vagabondă a celui care percepe estetic.

Pe de altă parte, apare aici situaţia paradoxală că tocmai ceea ce este mai apropiat percepţiei şi — ar trebui să credem — urmează să fie mai întîi observat, singularitatea pur sensibilă, se găseşte, dimpotrivă, cel mai departe de ea şi este descoperită abia într-un stadiu foarte tîrziu de maturitate al conştiinţei spirituale. De aceea, obiectivitatea *(Gegenständlichkeit)* estetică este ultima în ordinea istorică, şi în multe domenii a trebuit să o descopere întîi ochiul artistului creator.

Misterul diriguirii ar urma prin urmare să fie căutat la graniţa dintre percepţia zilnică şi percepţia estetică. Graniţa aceasta trece totdeauna prin mijlocul „lumii percepţiei", şi de cele mai multe ori este o graniţă puţin aparentă ; numai în opera creată şi clar detaşată a artistului ea devine sesizabilă. Observatorul subtil îi poate surprinde mesajul chiar în plină viaţă : el o surprinde atunci cînd undeva, în cîmpul percepţiei sale, ceva lipsit de importanţă îl înlănţuie, îl mişcă, îl reţine la sine, cînd efemerul devine persistent, cînd ceea ce e lipsit de pondere cîştigă greutate, cînd luminile şi culorile lucrurilor se prind într-un joc care nu are nimic de-a face cu lucrurile, sau cînd evenimentele serioase ale vieţii umane, cu grija şi supărarea lor, ne oferă brusc, ca printr-o simplă întoarcere, un profil surîzător şi ne fac să zîmbim.

Atunci detaliul intră în raza vederii, devine obiectiv *(gegenständlich)*. Şi el îşi manifestă apoi forţa sa unică de bruscă întoarcere, căci mijlocirea nesensibilului depinde de el. Ceea ce are trebuinţă de cea mai înaltă putere expresivă de diferenţiere nu se poate exprima decît în detaliul cel mai diferenţiat, chiar dacă este cu totul altceva şi nu prezintă nici o asemănare cu el. Iată de ce, în percepţia

estetică, ponderea stă totdeauna întîi în ce e exterior, fără importanță și secundar. Astfel, poetul conduce pe cititor, pe drumul său, la ce e interior și greu de semnificație, cel mai bucuros plecînd de la exteriorul atitudinii, al acțiunii, al vorbirii personajelor, de la aspectul exterior al felului lor de a se manifesta și de a se ascunde, de a se înșela veșnic și de a nimeri în mod neașteptat ceea ce e just. Îți vine aproape să crezi că amănuntele, cu cît sînt mai fără importanță, cu atît puterea revelatoare legată de ele este mai mare.

După toate acestea se poate încă ridica obiecția : cum este oare cu putință ca funcția mijlocirii și a revelării, care are deja ca presupoziție conștiința detaliului, ar urma totuși să dirijeze, din partea ei, orientarea percepției spre detaliu ? Întrebarea este fără îndoială în sine consecventă. Dar ea nu ține seama de faptul că aici nu domnește o simplă succesiune temporală, că în conștiința intuitivă totul se condiționează și se influențează reciproc, că întregul schimb între treptele și fazele intuiției se face într-un sens ca și în celălalt ; și nici de faptul că tot ce ține de conținut în conștiință își proiectează umbra dinainte, chiar de la apariția sa, și că abia astfel el trage după sine și ridică în lumina plină a conștiinței detaliul prin care a fost evocat. Într-o atare formă a conexiunii sufletești, ceea ce este succesiv în timp poate foarte bine să fie determinant pentru ceea ce precedă în mod nemijlocit, deoarece începuturile sale se găsesc deja, ca elemente neobservabile, și abia acum se pot dezvolta.

În psihologia noastră actuală, lucrurile acestea au fost încă puțin văzute, cu atît mai puțin tratate. Ele nici nu pot fi decît cu greu prinse, înainte ca înseși categoriile ființării psihice să fie elaborate. Pînă la acestea însă este încă un lung drum, ținînd seama de problematica și de orientarea interesului în ziua de astăzi.

CAPITOLUL 3. INTUIȚIA ȘI PLĂCEREA ESTETICĂ

a. *Conservarea elementului dinamic-emoțional în percepția estetică*

Ceea ce a fost tratat în primele două capitole sub titlul colectiv de „percepție“ nu aparține, natural, în întregime percepției singure. Intervin pretutindeni momentele unei intuiri mai ridicate, ca și acelea ale zăbovirii, ale satisfacției, ale aprecierii și încă multe altele. Ele rămîn însă toate legate de percepție, își au punctul comun de plecare într-însa și nu se rup nici în dezvoltarea lor mai departe de percepție. Chiar intuirea mai ridicată care intervine acum rămîne în caracterul ei apropiată de percepție, înrudită cu ea.

Percepția joacă pentru ele toate rolul de fenomen originar. Dar cum s-a văzut deja : tocmai ca fenomen originar ea nu este încă

percepţie estetică. Şi chiar fenomenul originar într-însa nu este, ca atare, un fenomen estetic. Momentul primar într-însa nu este distanţa, nu este raportul obiectiv, nici intuiţia pasivă, ci dependenţa, încadrarea în reactivitatea vitală a organismului şi a întregului psiho-fizic. De acolo dominanţa emoţionalului, a momentelor de excitaţie, de teamă şi de dorinţă. Organismul se întinde în chip activ-reactiv înăuntrul lumii înconjurătoare, trăieşte cu ea în schimbul de materie şi de forţe, şi percepţia este organul de orientare într-însa.

Percepţia nu este, de la sine, pură intuire, nu este lipsită de participare. Ea mijloceşte lucrurile ca eficiente, „acţionînd" în viaţa umană. Intuirea este secundară, ea are deja la bază excluderea emoţionalului. Percepţia este de la sine tot atît de puţin teoretică cît şi estetică. Ea devine una şi alta abia prin desprinderea din actualitate.

Dar în timp ce din „observaţia" teoretică reactivitatea este în întregime exclusă, am văzut că ceva dintr-însa rămîne în intuiţia estetică. Căci tonul afectiv al percepţiei, plăcutul şi respingătorul, este aici esenţial. Tonul afectiv însă este condiționat şi de atitudinea reactivă. Ce este greu şi ce e uşor în obiect este resimţit ; ce este împiedicat şi ce e liber, ce este joc şi ce se tîrăște anevoios, bogăţia şi lipsa, forţa şi slăbiciunea se fac simţite. Elementul dinamic care apare aici este purtătorul momentelor acestora. Dar ele sînt date percepţiei în forma a ceva resimţit afectiv. În sensul acesta, aşadar — adică într-un sens cu totul obiectiv —, emoţionalul aici nu este încă înlăturat. Şi la aceasta răspunde faptul că în subiectul percepător, dominaţia afectelor nu este încă înlocuită prin intuire. Stimulentul își produce încă efectul ca la copil. Totuşi, el nu mai este dominant, cu atît mai puţin dominant peste tot. Simţul grav al vieţii propriu fiinţei primejduite s-a transformat în plăcerea în faţa necunoscutului, în atracţia curiozităţii. Sau chiar, întregul raport nu mai este decît doar un joc cu toate acestea.

Desigur, nici cu aceasta nu am ajuns la întregul adevăr. Dimpotrivă, aici își află loc o sinteză de atitudini opuse : în intuiţia care intervine acum s-a cîştigat pe de o parte, cu adevărat, distanţă faţă de lucru, pe de altă parte însă, elementul emoţional-dinamic al percepţiei originare nu este nimicit, ci numai „suspendat". Suspendarea aceasta este suspendare în sens hegelian : „nu mai" este ceea ce era, este „conservat" ; este însă totodată şi „înălţat", devenind ceva nou. Aceste trei momente caracteristice, negaţia, conservarea şi înălţarea, sînt clar prezente şi sînt esenţiale noului raport.

Le găsim încă sesizabile la un loc în percepţia corpului frumos uman. Corpul este întîi practic recunoscut (în eficienţa lui), este

admirat sau dorit (erotic); raportul acesta față de el devine, în intuiția formei ca atare, neutralizat și oarecum pus în paranteză, totodată însă înălțat pe treapta unei satisfacții de ordin superior. Nu este de loc o contradicție în faptul că în același timp tonalitățile afective de pe prima treaptă rămîn conservate, în timp ce actualitatea din care ele derivă se pierde, și este în cele din urmă cu totul exclusă. Căldura simțirii nu este identică însă cu reactivitatea originară sau cu impulsul vital. Conștiința intuitivă a devenit contemplativă; ea întrerupe reacția și o face să dispară, în timp ce tonul afectiv rămîne legat de obiect.

b. *Percepție și intuire superioară*

Deja cu scoaterea în relief a detaliului și cu lărgirea caracterului plastic, sfera percepției este depășită. A indica granițele ei cu precizie nu este cu putință. Dar despre aceasta nici nu este vorba. Treptele actului conștiinței nu sînt separate de bariere, ele trec una în alta fără salt.

Nu mai puțin, apare acum un alt tip de intuire. Și el este cel care constituie, fără pauză și fără răsturnare, continuarea sesizării care începuse deja în percepție, neobservată. Această intuiție deosebită este nu mai puțin concretă, totuși ea nu mai este sensibilă, ceea ce înseamnă că obiectul ei nu mai este dat simțurilor; ea se îndreaptă spre ceea ce în percepție era dat odată cu ea, dar care nu este în sens strict ceva perceput. Ea se îndreaptă deci spre ceea ce „apare" în obiectul perceput, și iarăși, înăuntrul a ceea ce apare, către ceea ce e „revelat". În felul acesta, ea însăși are caracterul unei revelații.

Într-un anumit sens, orice intuiție are caracter revelator, și în această măsură nu am spus încă nimic nou. Limba însă leagă de „revelație" reprezentarea descoperirii a ceva ce în viață rămîne altfel ascuns, cu deosebire acolo unde fantezia de mult l-a înconjurat cu presimțămintele ei. Raportul presentimentului obscur, față de ceva necunoscut dăinuind înapoia lucrurilor, este în mare măsură conținut deja în percepție; în adausul de conținut se pot întîlni toate treptele acestui raport. În intuiția superioară începe determinarea acestui nedeterminat. Căci ea se îndreaptă spre tot ce începe să ni se ofere, apărînd dinapoia datului sensibil: asupra pulsului vieții, asupra mișcărilor sufletului și dedesubturilor lui, asupra secretelor naturii și cosmosului, pînă sus la cele cu totul generale privind omul și lumea în genere. Ea nu are hotare. De aceea îi sînt din totdeauna lucrurile religioase atît de aproape; și acesta e temeiul pentru care tot ce

este socotit drept revelaţie divină tinde atît de irezistibil la reprezentarea artistică. În adevăr, aceasta nu este altceva decît puterea de a face să apară pentru fiecare, şi anume, tocmai, să apară aceea ce nu fiecare îşi poate aduce concret la conştiinţa intuitivă. Nu este o întîmplare faptul că arta mare a crescut în istorie mai ales din convingeri religioase şi că ea şi-a luat temele din acestea. Numai că nu trebuie să se tragă concluzia că originea istorică ar constitui totodată graniţa ei. Ea este, văzută din perspectiva artelor, numai o orientare trecător preferată.

Cu aceasta ne găsim deja în faţa primului moment principal al intuiţiei superioare. Ea se îndreaptă spre ceea ce apare conştiinţei ca important şi semnificativ, este determinată plecînd de sus, de la sens şi de la valoare. Ea îşi primeşte orientarea, nu de la elementul sensibil, ci dintr-o altă sferă. Şi în această sferă domnesc alte puteri, care au pus stăpînire pe conştiinţă în alt mod. De aici şi porneşte în cele din urmă acea dirijare misterioasă a percepţiei înăuntrul raportului estetic de care a fost vorba mai sus, căci aceasta priveşte tot ceea ce în materialul sensibil este mai capabil să mijlocească ceea ce e semnificativ, aşadar cu precădere detaliul neobservat în percepţia zilnică.

Prin aceasta s-a spus deja că intuiţia superioară nu este ceva ulterior, ci este totdeauna dată în acelaşi timp cu percepţia estetică ; tot astfel, s-a spus şi de ce stau lucrurile aşa : percepţia cu care ea apare cuplată este deja dirijată printr-însa. Ea nu se realizează, în modalitatea ei particulară, ca intuiţie de primul ordin, fără intuiţia de ordinul al doilea, care se declanşează în acelaşi timp cu ea. Şi se poate spune, deocamdată ca simplă anticipare, că abia prin mijlocirea acesteia ea devine capabilă să ajungă la plasticitatea detaliată, prin care se deosebeşte de percepţia vulgară, prinsă în cleştele reactivităţii şi dirijată de aceasta. Este firesc chiar să vedem aici temeiul desprinderii estetice a obiectului, scos din conexiunea lui reală, ca şi al întregului extaz al observatorului contemplativ. Dar acestea anticipează cercetarea şi pot fi încă amînate.

Este firesc să întrebăm acum mai departe ce constituie conţinutul pozitiv al intuiţiei superioare. Asupra acestui punct nu se poate însă obţine mult, pornind de la act. De vreme ce conţinutul ni se înfăţişează ca aparţinînd obiectului, numai analiza obiectului estetic ne va putea lămuri în această privinţă. Ar fi o osteneală zadarnică să o anticipăm, înainte ca să fie lămurită fiinţa obiectului. Ba, mai mult, numai pornind de la obiect se poate înţelege cum lucrează intuiţia superioară şi în ce constă ea, sub raportul esenţei actului. Aici, lăsată numai la puterile ei, analiza actului dă greş. Adevărata minune

care se realizează înăuntrul actului este strînsa legătură a conţinutului pe care îl sesizează intuiţia de percepţie, ca şi acţiunea reciprocă între cele două feluri de intuiţie, care se suprapun şi totuşi apar deodată.

Cel puţin atît însă putem spune în prealabil : întregul conţinut de idei al obiectului estetic este coordonat intuiţiei superioare şi nu e sesizat decît de ea ; şi anume, indiferent faţă de faptul dacă el se prezintă „realizat" într-o făptură reală — ca în frumosul uman şi în frumosul naturii — sau este numai evocat înaintea ochilor de vraja reprezentării, ca în opera artistului. Căci este vorba aici nu de cunoaşterea a ceva real. Orice „intuiţie" poate avea, ca atare, deopotrivă caracter receptiv, ca şi spontan „creator". Lucrul acesta este valabil şi pentru treptele superioare ale intuiţiei estetice. Conţinutul de idei al obiectului estetic, ca şi tot ce este determinat prin el, poate foarte bine să fie totodată şi intuit în mod productiv, sintetic, şi să subziste atunci numai prin graţia actului — şi anume, indiferent dacă e vorba de actul original, artistic creator, sau de cel care îi urmează, al contemplării.

Mai departe se poate spune că : nici intuiţia superioară nu e nevoie să fie simplă sau dintr-o bucată. Ea însăşi poate avea mai multe pături, astfel încît o întreagă scară de trepte, alcuită din momentele actelor unei intuiţii din ce în ce mai ridicate, să se înalţe înapoia percepţiei şi deasupra ei. Percepţia este în acest caz numai un prim mădular. Treptele intuiţiei care îi succed imediat sînt încă asemănătoare cu ea şi par de aceea să îi aparţină ; cele mai înalte, care arată din ce în ce mai mult conţinut de idei, se depărtează de ea, elementul spontan productiv dintr-însele sporeşte şi duce la plăsmuirea creatoare. Cînd s-a atins o anumită înălţime, atunci intuiţia se apropie iarăşi de cunoaştere, intră în concurenţă cu aceasta şi se poate lega strîns, pînă la confuzie, cu ea ; esenţa ei însă şi orientarea rămîne alta, deşi ea poate împărtăşi cu aceasta pretenţia la adevăr. Şi totuşi, în cele din urmă, ea se îndepărtează din nou de aceasta şi duce dincolo de ea. Căci sus de tot se găsesc adevăratele forme ale „intuiţiei", în sensul pregnant de *visio,* care chiar în timpuri vechi trecea drept superioară purei *cogitatio*.

Cu aceasta este în acord faptul că puterile ultime, puterile determinante acţionînd dinăuntru, care pînă jos în percepţie — dincolo de orice modelare a materialului particular — dirijează, selectează şi determină, sînt puteri ale sentimentului valorii. Căci dacă valorile date conştiinţei sînt sesizate în obiecte, atunci ele sînt sesizate intuitiv, aşadar nu în formele conceptuale, ci în acelea ale intuiţiei.

Aceasta este o legătură, ba poate chiar o legitate, care nu este proprie numai structurii actului estetic, ci oricărei conştiinţe umane, în măsura în care e determinată de valori. Mai cunoscută decît oriunde, legea aceasta este poate în ce priveşte raportul practic, şi anume fără deosebirea grupei de valori aflate tocmai în joc. Cunoaştem principial foarte precis, ca fenomen al conştiinţei etice, puterea diriguitoare a valorilor ; cunoaştem şi reacţia fină şi foarte diferenţiată a sentimentului valorii, sub acţiunea lor. Dincolo de aceasta s-au arătat drumurile foarte speciale pe care, din puteri doar resimţite, valorile devin conţinuturi esenţiale pasibile de intuire obiectivă. Drumurile acestea nu sînt cele ale analizei ulterioare, cum sînt cele pe care păşeşte fenomenologia valorilor, ci drumuri care se croiesc în plină viaţă şi tocmai sub presiunea situaţiilor reale, şi totdeauna, în acelaşi timp, scăpărarea în conţinut a valorii are caracter intuitiv.

Schema fundamentală potrivit căreia răsare conştiinţa valorii este în actul estetic aceeaşi. Numai felul intuiţiei este altul, şi altele sînt motivele care o fac să intre în funcţiune. Totodată, ea pătrunde în multe particularităţi, care nu mai sînt accesibile intuirii orientate practic.

Oricum ar sta lucrurile, rezultă cel puţin atît pentru structura actului estetic : că într-însul componenta valoric determinată nu cade în afara atitudinii intuitive fundamentale, ci se consumă total în ea.

c. *Rolul sentimentului vital şi etic al valorii*

Totuşi, valorile înseşi, de a căror simţire şi intuiţie este vorba aici, nu sînt încă valori estetice. Ele sînt, dimpotrivă, toate cele care stăpînesc viaţa noastră practică — şi pe deasupra pe cea teoretică. Sînt înainte de toate valorile vitale şi valorile etice ; dar nici domeniul larg al valorilor aparţinînd bunurilor nu lipseşte, deşi se află doar mai ascuns, ca de la sine înţeles, în spatele celor dintîi. Ele toate nu trebuie confundate cu valorile care sînt resimţite în „satisfacţia“ estetică, în plăcerea pe care ne-o produce frumosul şi în extazul celui ce contemplă.

Pentru a porni de la cele mai cunoscute lucruri : e vorba, în domeniul plasticii şi al multor obiecte aparţinînd frumosului naturii, de valori ca aceea a forţei, a plenitudinii de viaţă, a sănătăţii, a prosperării şi a virilităţii, a capacităţii corpului şi a adecvării lui funcţionale ; nu este încă vorba de graţia mişcării, de farmecul sau armonia formei. Tot astfel, în domeniul poeziei şi al umanului este

vorba cu precădere de valorile bunătăţii, ale iubirii, ale creaţiei, de onestitate şi justiţie, de capacitatea de jertfă, de curaj şi de cavalerism; trebuie adăugate aici în orice caz şi contrariile lor, nonvalorile: nedreptatea, brutalitatea, incorectitudinea, viclenia. Căci întreaga viaţă a omului, cu toate fenomenele ei, intervine aici. Fără aceste componente ale valorii şi non-valorii, personajele poetice pot fi tot atît de puţin înţelese, ca şi cele întîlnite în viaţă. Eroismul presupune curajul sacrificiului, şi acesta trebuie resimţit în sentimentul valorii, altfel eroul nu mai poate fi perceput ca erou, la teatru ca şi în viaţă.

Lucrul cel mai important rămîne aici că aceste conţinuturi valorice sînt pentru intuiţia estetică numai presupoziţii şi nu alcătuiesc ele însele conţinutul valoric-estetic. Valorile vitale sînt şi rămîn vitale, valorile etice rămîn doar valori etice. Dar ele trebuie viu resimţite pentru ca să se aprindă în obiect valoarea cu totul deosebită de ordin estetic. În sensul acesta se poate spune că discernămîntul valorilor extraestetice este pentru cel ce contemplă condiţia conştiinţei valorii estetice. Şi odată cu aceasta, treapta cea mai înaltă în intuiţia estetică devine sesizabilă fără echivoc. Ea intervine în structura actului intuiţiei în mod atît de dominant, încît treptele inferioare sînt toate determinate la rîndul lor printr-însa, pînă jos, la dirijarea percepţiei. Tocmai aceasta constituie orientarea către acel detaliu al vizibilităţii care face să apară ceea ce e semnificativ sau important sub raportul acestor valori. În ce măsură este acesta cazul, ne dăm seama în chip impresionant în viaţă din faptul că sentimentul valorii este, prin mijlocirea intuiţiei estetice, el însuşi enorm întărit şi ascuţit, ba chiar adesea numai printr-însa trezit.

„Cum" se suprapune valoarea estetică, mai precis, peste cea etică şi vitală — într-unul şi acelaşi obiect şi în una şi aceeaşi intuiţie —, problema aceasta revine analizei estetice a valorii şi va fi cercetată la locul ei. Aici, deocamdată, trebuie doar să reţinem că avem în faţă un raport de condiţionare, care este determinant pînă înăuntrul actului de intuiţie. În artele plastice, intuiţia este întotdeauna îndreptată mai întîi spre conţinutul care ajunge la apariţie. Conţinutul acesta însă este materialul care a suferit prelucrarea formei. Pentru material, iarăşi, este valabilă legea că întreaga varietate a naturii şi a etosului, inclusiv legile şi caracterul lor valoric, îl pot constitui. Numai că, tocmai, trebuie să i se suprapună noua formă, — întocmai cum se aşază valoarea estetică peste cea practică şi vitală. Aici se găseşte unul din temeiurile pentru care artele plastice încep toate cu „imitaţia", pentru ca abia progresînd să treacă dincolo de ea. Dar chiar şi acestea sînt aici anticipaţii.

d. *Plăcerea, satisfacția și gustarea estetică*

Nu se poate separa de aceste lucruri poziția plăcerii în structura actului estetic. Ea este reversul subiectiv al intuiției, și anume pe toate treptele ei. „Subiectivă" însă ea nu este decît tocmai ca pură tonalitate afectivă ; ce o mijlocește și ce o indică este ceva foarte obiectiv — tocmai aceea ce constituie conținutul „judecății proprii gustului". Judecata gustului însă nu face decît să exprime ce îi spune plăcerea în intuiție. Plăcerea are astfel o poziție centrală în structura actului.

Cu toată această strînsă legătură, ea este în felul ei un moment cu totul independent în raportul estetic, nu poate fi redusă la altceva și de aceea poate fi analizată în mod independent. Printre cei mai vechi, Kant ; printre cei noi, Moritz Geiger i-au consacrat un studiu foarte pătrunzător ; rezultatele la care au ajuns fac parte din ce s-a realizat mai bun în sfera esteticii. Rămîne totuși pericolul ca tocmai independența momentului afectiv al plăcerii să împingă analiza către subiectiv, și astfel estetica să fie deplasată pe una din liniile psihologice a căror nereușită s-a dovedit în secolul al XIX-lea.

Momentul cu adevărat estetic înăuntrul plăcerii iese la iveală abia cînd avem în vedere raportarea ei la obiect. Căci în aceasta constă caracteristica plăcerii estetice, în faptul că ea nu este mai puțin „obiectivă", adică raportată la obiect, decît este intuiția. Tocmai ea este indicatoarea valorii, și anume exclusiv a valorii estetice. Ba ea este instanța absolută pentru indicarea valorii în structura actului estetic. Căci alături de ea nu mai există alta. De aceea se mai poate spune că ea este forma primară sau nemijlocită a conștiinței estetice a valorii.

Ce înseamnă aceasta, măsurăm îndată cînd ne gîndim că în această „indicare", în faptul de a face resimțită valoarea estetică, nu este vorba numai de ceea ce este general, așadar de frumos în genere, ci tocmai în același timp de particularizările frumosului, de nuanțele valorice nesfîrșit de variate. Căci acestora le corespund nuanțele și gradele afective cele mai fin diferențiate ale plăcerii — atît cît privește adîncimea simțirii (de la desfătarea trecătoare pînă la fericirea extazului), cît și în ce privește calitatea.

Ni se deschide aici cîmpul întins al conștiinței estetice a valorii, un domeniu întreg de varietate valorică, nu mai mic decît acela al varietății obiectelor și al varietății actelor. Dar trebuie să spunem chiar de aici că el este deschis cu desăvîrșire numai simțirii, nu gîndului, și că belșugul de diferențiere dat plăcerii nu se poate capta prin analiză și transpune în concepte, în teorie, sau chiar numai în expresie verbală aproximativ adecvată. Tocmai aici, estetica filosofică

se lovește de hotare de netrecut, pe care trebuie să le cunoască și să le respecte.

Dacă, în contemplare, plăcerea și valoarea nu pot fi despărțite una de alta, deși prima aparține subiectului, a doua obiectului, același lucru este valabil în mod mijlocit pentru plăcere și obiect. Căci valoarea atîrnă exclusiv de obiect. De aceea, aspectul de indiciu al valorii devine manifest, în plăcere, numai în raportul ei față de obiect. Aici domnește un strîns raport de coordonare; și tocmai această latură a sentimentului de plăcere estetică este în cauză.

De aceasta țin socoteală conceptele mai obiective de „satisfacție" și de „gustare" (primul preferat de Kant, al doilea de Geiger). Satisfacție poți avea numai în legătură „cu ceva", și de gustat poți gusta numai „ceva". Prima ca și a doua expresie desemnează, prin raportare, nu doar o cauză al cărei efect ar fi sentimentul, ci un obiect vizat în chip explicit în satisfacția pe care ne-o dă și în gustarea lui. Propoziția: „plăcerea estetică este satisfacție (sau este gustare)" înseamnează deci mai întîi că aceasta este coordonată obiectului, orientată spre el; — orientată în funcție de el și determinată pornind de la el, în sensul acesta deci „obiectivă".

Lucrul acesta poate părea de la sine înțeles omului cu sensibilitate artistică. Cine însă reflectează asupra lui va vedea repede ieșind la suprafață enigma ce se ascunde în spatele acestui de-la-sine-înțeles. Ea stă în însuși caracterul afectiv care e indiscutabil propriu plăcerii; s-ar putea încă spune: în caracterul ei de dispoziție sufletească, mai ales că gustul și satisfacția nu își tăgăduiesc nici ele caracteristica aceasta.

În chip manifest însă, tocmai caracterul de dispoziție este secundar în plăcerea estetică; în schimb, raportarea la obiect este primară. Lucrul acesta este, sub raport psihologic, esențial pentru modalitatea particulară a stării însăși, și ar avea nevoie de o analiză fenomenologică proprie. În această deplasare a ponderii stă însă, sub raport estetic, specificul structurii actului, în conștiința celui care contemplă. Este vorba aici de caracteristica, proprie sentimentului, de a indica valori. Și indicarea aceasta este posibilă numai dacă într-însul ceea ce ține de dispoziție își are ponderea afară din sine, în altceva, care îi este dat în caracteristica de stare. Satisfacția estetică nu este un sentiment de plăcere orientat spre sine, nici gustarea estetică o bucurare de sine însuși. Dimpotrivă, acolo unde ea se pierde în bucurarea de sine (și lucrul acesta există, firește, îndeajuns), acolo nu mai avem o gustare estetică, și sentimentul artistic al valorii resimțit pentru obiect se întunecă, el poate fi chiar acoperit în cele din urmă de alte tonalități. Dar noi nu avem altă unitate de măsură și în genere nici o altă conștiință valorică a frumosului decît gustarea

specifică sau satisfacţia în faţa obiectului. De aceea, întreaga pondere a sentimentului estetic de plăcere se află pe latura sa obiectivă, adică în caracterul sentimentului de a fi indicator al valorii. Latura aceasta se exprimă în gradele de adîncime şi în particularizarea calitativă a desfătării pe care o declanşează intuiţia obiectului.

e. *Teoria kantiană a satisfacţiei estetice*

Privitor la satisfacţia *(Wohlgefallen)* estetică, Kant ne-a învăţat trei lucruri. Ele sînt conţinute în primele două puncte ale „Analiticii frumosului" şi vor fi rezumate aici într-o ordine liber aleasă, potrivit altor puncte de vedere — corespunzătoare problemelor discutate mai sus.

1. Satisfacţia estetică este „subiectiv generală" (intersubiectivă) şi necesară. Ceea ce nu vrea să spună că fiece om ar trebui cu necesitate să o resimtă, îndată ce obiectul îi este dat ; înseamnă însă că oricine posedă condiţiile înţelegerii lui, trebuie să resimtă această satisfacţie. Această generalitate subiectivă există cu drept, cu toată individualitatea desăvîrşită a obiectului, căci nu este vorba de o transpunere asupra altor obiecte.

2. Este o satisfacţie fără de concept, fără subsumare sub ceva general sau sub o regulă care ar urma să fie sesizată ca atare. Iar propria sa generalitate (generalitatea „subiectivă") este mai puţin decît orice o generalitate a conceptului. Aceasta înseamnă excluderea radicală a esteticii intelectualiste. Satisfacţia estetică trebuie să apară fără concept, deja pentru motivul că ea este resimţită direct în percepţie şi în pura contemplare. Şi putem adăuga la aceasta : din motivul că ea nu posedă nici o ştiinţă privitoare la ceva general, nici o înţelegere de ordinea conceptului, nici o cunoaştere a vreunei legi — dimpotrivă, ea nu este în genere cunoaştere, aşadar nici nu are vreun criteriu afară din sine sau deasupra sa.

3. Este o „satisfacţie lipsită de interes". Definiţia aceasta vestită nu vrea, fireşte, să spună că cel care îl gustă nu are nici un interes pentru obiectul estetic ca atare. Poţi fi foarte bine interesat estetic faţă de el, ba chiar în grad înalt, fără a pierde pentru aceasta atitudinea justă ; de pildă, poţi urmări cu cel mai înalt interes naşterea unei opere a artistului, şi tot astfel, opera odată născută şi destinul ei ulterior în raport cu înţelegerea sau lipsa de înţelegere a contemporanilor. Toate acestea nu sînt vizate aici, căci un atare interes este deja condiţionat de plăcerea estetică faţă de obiect, este urmarea ei. Ceea ce e vizat este singur interesul care ar determina din partea sa plăcerea, interesul practic pentru obiect, aşa cum îl

găsim cînd obiectul urmează să servească drept mijloc pentru altceva. Interesul acesta este exclus de bucuria estetică ; el ar fi un interes de dragul unei valori extraestetice. Cel care gustă frumosul nu cunoaşte un atare interes, chiar dacă ar fi vorba de valorile etice cele mai înalte.

Primul din aceste momente kantiene, generalitatea intersubiectivă, vizează limpede rădăcina solidă care leagă satisfacţia estetică de obiect : cine e în stare să intuiască obiectul în mod just (estetic adecvat) trebuie să resimtă aceeaşi plăcere ca oricare altul care îndeplineşte aceeaşi condiţie a intuiţiei. În această privinţă, ceea ce ne convinge în plăcerea estetică seamănă cu ceea ce convinge în aprioricul practic şi teoretic ; căci şi acesta este legat de aceeaşi condiţie : o propoziţie matematică nu poate fi evidentă nici ea decît pentru acela care este în genere capabil să o înţeleagă.

Al doilea moment, dimpotrivă, arată deosebirea judecăţii de gust, care se anunţă în plăcere, faţă de apriorism. Acesta este legat de o generalitate obiectivă, aşadar (după Kant) de lege şi de concept. Nimic de felul acesta nu este conţinut în fenomenul satisfacţiei estetice ; aşa cum şi obiectul plăcerii este totdeauna individual (sub raport obiectiv, deci nu cu caracter general). De aceea spune Kant : „judecata gustului însăşi nu postulează acordul tuturor, ...ea socoteşte doar pe fiecare capabil de acest acord“ *.

În fine, al treilea moment este de cu totul alt fel. Prin „satisfacţia fără interes“ *(interesseloses Wohlgefallen)* se înţelege independenţa judecăţii de gust, neatîrnarea ei faţă de factori determinanţi de natură extraestetică ; cu un cuvînt, autonomia ei. Şi întrucît ea se manifestă în plăcere, e vorba de autonomia plăcerii estetic resimţite faţă de obiect. Aici este deci vorba deja de caracterul specific şi de ireductibilitatea sentimentului valorii şi, mijlocit, de aceea a valorilor estetice înseşi.

Dacă înţelegem definiţia aceasta kantiană în sensul arătat (care lasă, fireşte, la o parte presupoziţia idealistă a sistemului kantian), atunci în ea se ascunde un adevăr cu cele mai mari implicaţii. Astăzi, datorită eticii materiale a valorilor, ne este familiar să vedem în sentimentul valorii instanţa care procură orice conştiinţă a valorii. Kant însă cel dintîi a raportat conştiinţa valorii, în relaţia estetică („judecata de gust“), la satisfacţie (respectiv, la plăcere), ca instanţă care o procură. Aici, aşadar — mult înainte de elaborarea unui concept fenomenologic al valorii — trebuie să căutăm adevărata origine a întregii teorii ulterioare a valorii. Căci plăcerea şi satisfacţia sînt recunoscute aici fără echivoc ca fiind momentele afective ale valorificării

* *Kritik der Urteilskraft*, ed. 1, p. 26.

estetice — și anume inclusiv obiectivitatea și universalitatea lor specifică, sub vestmînt subiectiv.

Pe de altă parte, în înlăturarea kantiană a oricărui interes extra-estetic se exprimă iarăși limpede desprinderea conștiinței estetice din conexiunea vieții. „Interes“ în sens kantian vrea să zică înlănțuirea de către actualitate și situație ; o atitudine „dezinteresată“ este liberarea de amîndouă. Lucrul acesta ajunge și mai îndreptățit cînd se introduce aici conceptul de desfătare *(Genuss)* : în desfătare, momentul purei dăruiri obiectului este mai lesne de sesizat ; și acolo unde desfătarea este adîncă, ea se transformă în raptul celui care contemplă, afară din împrejurările reale și din realitatea de fiecare zi. Vorbim atunci desigur de „uitarea de sine“, nu ne gîndim însă că este dimpotrivă vorba de o uitare a legăturilor reale și a prezentului cu cerințele lui.

Această desprindere, o stare oarecum de plutire, este ea însăși resimțită ca o plăcere și poate fi gustată ; ea este însă atribuită obiectului, ca putere magică a lui. Căci atîta vreme cît actul contemplării este cu adevărat estetic, el — obiectul —, și nu starea proprie, este gustat. El, cel care provoacă extazul *(Entrückung),* și nu extazul, constituie „frumosul“. Și cu aceasta este în acord faptul că desprinderii din conexiunea reală a vieții îi corespunde implicarea (sau transpunerea) în altă conexiune — în lumea pe care o deschide obiectul.

În felul acesta, definițiile kantiene duc, fără a fi nevoie să ne abatem de la ele, de la sine dincolo de ele. În adevăr, plăcerea pură în fața obiectului, cu toată obiectivitatea ei, este cu desăvîrșire întemeiată pe participarea eului, ea se produce totdeauna ca un fel de împlinire a eului. Și aici se află, evident, limita dezinteresării. Ea este, în desfătarea estetică, resimțită ca o atracție care se poate ridica pînă la răpire *(Hingerissensein).* Această participare a eului este totuși departe de a suprima distanța față de obiect. Distanța este și rămîne esențială, obiectul rămîne fără putință de suspendare în fața subiectului — nu mai puțin decît în raportul purei cunoașteri, numai că în alt mod decît acolo.

Gustarea estetică nu suspendă niciodată atitudinea de intuire. Intuirea însă presupune rămînere în fața obiectului. Gustarea estetică nu este o „pierdere de sine“ în obiect, nu înseamnă a deveni una cu el, nu e o *unio mystica.* Ea nu este aceasta nici chiar în muzică, unde totuși participarea vibrației sufletești aparține esențial formei de apariție a gustării. Lucrul acesta nu contrazice faptul că sîntem prinși de către obiect (în opoziție cu simpla sesizare a lui de către noi), că sîntem zguduiți, că sîntem răpiți ; el nu contrazice nici chiar faptul

desprinderii şi transpunerii noastre în lumea obiectului. Metaforele acestea nu înseamnă nici una dispariţia opoziţiei faţă de obiect şi a distanţei ; ele înseamnă numai interioritatea şi „intimitatea" puternic afectivă a contactului, care este caracteristica plăcerii ce se contopeşte cu pura intuiţie.

În plăcerea estetică avem de-a face tocmai cu o sinteză a distanţei şi a celei mai intime captivităţi, depăşind opoziţia lor. Limba nu are pentru raportul acesta nici un cuvînt. Dialectic, el poate fi circumscris în orice caz prin termenul hegelian de „*Aufhebung*" (suspensie) ; greutatea, în această suspendare a distanţei, trebuie să cadă atunci pe a doua semnificaţie a cuvîntului, pe „conservare" ; în timp ce a treia, „înălţarea" într-un raport de un fel nou, exprimă sinteza — dar, ca atare, nu mai poate fi sesizată conceptual.

Dacă acceptăm valabilitatea acestei sinteze ireductibile conceptual, atunci sensul kantian al dezinteresării ni se arată încă o dată, din altă latură. Interesul este cu necesitate determinat de valori. Valorile extraestetice însă sînt, cum s-a arătat, reprezentate în conţinutul obiectului estetic aproape în toată varietatea lor ; totuşi, ele nu determină plăcerea estetică, ci joacă numai rol de condiţii. Mai precis, contactul corect cu ele este condiţia sensibilităţii estetice a valorii. Plăcerea estetică nu este însă plăcere faţă de aceste componente valorice care o condiţionează, nici faţă de cele etice, nici faţă de cele vitale, deşi acestea sînt date conştiinţei tot în forma unor sentimente de plăcere (răspunsuri valorice pozitive).

Şi aici avem de-a face cu un raport de suspensie *(Aufhebung)*. Gustarea estetică nu se referă la aceste valori, care joacă rol de condiţii, oricît de sus s-ar găsi ele ; întrucît ele însă rămîn conservate într-însa şi sînt condiţiile sale, rămîne şi ea raportată, în obiectul său, la ele, ridicîndu-se însă deasupra lor şi fiind raportată nemijlocit numai la valoarea estetică, susţinută de celelalte. Gustarea estetică se suprapune deci peste sentimentele valorice extraestetice. Însuşi momentul plăcerii, într-însa, alcătuieşte sinteza suspendării (neutralizării) şi a conservării lor, şi se detaşează astfel fără echivoc de ele.

Căci gustarea estetică este indicatoare de valoare numai pentru valoarea estetică. Şi aceasta este de importanţă centrală în structura actului estetic, căci noi nu putem lua cunoştinţă de valoarea estetică, nici să o simţim, în alt mod. Prin urmare, ceea ce este specific estetic în plăcere nu se poate decompune mai departe în nici un fel de componente — tot atît de puţin în sentimente definite ale formei, deşi acestea sînt desigur prezente şi se pot cu aproximaţie indica, pe cît în sentimentele de plăcere extraestetice, care au rol condiţionant.

Dacă ne abatem puțin privirea și ne întoarcem încă o dată la raportul general între valoare și plăcere, atunci întreaga situație se prezintă în felul următor.

Orice sentiment pozitiv al valorii are caracter de plăcere : cel de fiecare zi, legat de lucruri și situații de fapt, cel vital (propriu în chip eminent raportului sexual) și cel etic (în adeziunea plină de bucurie, în recunoaștere, în înălțarea sufletească, în admirație, în entuziasm) ; și tot astfel, sentimentul negativ al valorii are caracter de neplăcere (respingerea, sentimentul apăsării, disprețul, dezgustul). Toate actele care indică valori (reacții valorice) au forma plăcerii și a neplăcerii, oricît ar putea fi ele altfel de deosebite. Componenta caracteristică a plăcerii în structura actului de recepție estetică nu este deci ceva unic.

Particularitatea plăcerii estetice intervine abia prin mijlocirea atitudinii de contemplare. Atitudinea aceasta este aceea a intuirii *(Schau)*, în mod special a intuirii superioare, dar deja în anumite margini totodată a percepției estetice. Dacă însă intuirea ar fi separabilă de plăcere, atunci am avea de-a face cu o legătură liberă de acte. Tocmai acesta nu este cazul, intuirea are în mod esențial caracter plăcut, și plăcerea este esențial plăcere a intuirii. Însăși dăruirea de sine, în actul de intuire, intensificarea sensibilității pentru detaliul imponderabil — lipsit de greutate și totdeauna neluat în seamă în viața zilnică — este determinat de plăcere ; aceasta însă înseamnă contact cu valoarea, și anume exclusiv cu valoarea estetică, suprapusă tuturor valorilor practice. Cu atitudinea ei specifică de zăbovire, contemplarea estetică devine, datorită unității ei cu plăcerea, capabilă de acea sinteză a pierderii de sine în obiect și a distanței de el, sinteză care, cum s-a văzut, constituie reunirea unor momente ale atitudinii sufletești, altfel cu neputință de unit.

Dacă dăruirea către obiect s-ar raporta la componentele condiționante (cele vitale și cele etice), atunci ea ar trebui să suspende contemplarea, întrucît ea ar suprima distanța. Atunci plăcerea ar fi determinată de interes. Prin suspendarea interesului, în care însă contactul valorii cu acele componente valorice rămîne conservat, se poate însă conserva și raportul de intuire față de obiect, întrucît el este înălțat la unitatea cu un sentiment al valorii de ordin mai ridicat.

La sfîrșit trebuie să mai adăugăm un cuvînt cu privire la alunecarea plăcerii estetice în bucurare de sine. Desfătarea estetică este ea însăși ceva plin de valoare. Subiectul o poate deci gusta chiar ca atare (ca stare proprie). De ce această bucurare de sine nu este plăcere estetică am arătat deja. Tot astfel, de ce unor oameni introvertiți ea le este atît de apropiată, și de ce ea turbură adevărata plăcere estetică față de obiect, o înlătură sau chiar o falsifică, și odată cu ea raportul de

intuire. Dacă punem această alunecare în bucurarea de sine alături de alunecarea inversă în plăcerea resimțită față de valorile condiționante (cele etice, vitale, etc.), atunci vedem că adevărata plăcere estetică se menține pe o linie îngustă de altitudine, între două forme de aproape învecinate, dar fundamental diferite, de plăcere, care nu ajung nici una la ea și nu sînt „dezinteresate", în înțelesul kantian. Căci în amîndouă lipsește distanța, în fiecare obiectul este altul, și în nici una sinteza specific estetică a plăcerii și a contemplării nu este înfăptuită.

Pornind din două laturi, o înaltă cerință se adresează celui ce contemplă frumosul, cerință pe care el trebuie să o îndeplinească în atitudinea sa : liberarea internă de plăcerea față de valoarea practică a ceea ce ține de conținut în obiect și liberarea de valoarea proprie stării subiectului însuși. Poate că îndoita libertate internă nu este complet atinsă decît rareori. Desigur însă, nu observăm totdeauna în viață alunecarea într-o parte sau în alta. Așa se face că ne înșelăm lesne asupra purității și asupra autenticității propriei noastre plăceri estetice.

Cerința însă există. Ea este pusă cu toată stringența, de operă, celui care o contemplă. În ce măsură ea este împlinită — asupra acestui lucru, opera creată, chiar dacă ea este cea mai perfectă, are numai putere limitată. Puterea de înălțare care pleacă dintr-însa nu cuprinde pe oricine. Capacitatea însăși de dăruire trebuie să o aducă, din partea sa, cel care contemplă.

SECŢIUNEA II
STRUCTURA OBIECTULUI ESTETIC

CAPITOLUL 4. LEGĂTURA CU ANALIZA ACTULUI

a. *Dubla modalitate a intuirii şi cele două straturi ale obiectului*

Analiza prealabilă a structurii actului s-a mişcat în mod vizibil în chestiuni preliminare. Pe deasupra, a devenit clar într-însa că ea a trebuit să se ţină pas cu pas de momentele obiectului şi ale valorii sale. Aceasta nu este de mirare, căci fiecărui moment al actului îi corespunde un moment în obiect. Acesta e însă un raport care poate fi evaluat şi în alt fel ; fireşte, numai cînd ştim mai multe despre obiect. Analiza actului nu este deci închisă. Ea poate însă cîştiga noi puncte de vedere numai plecînd de la analiza obiectului.

Așadar, abia cu întrebarea privitoare la alcătuirea obiectului estetic intrăm în adevărata cercetare principală.

Lucrul acesta nu este contrazis de faptul că am pus înainte analiza prealabilă a actului. Actul ne dă tocmai puncte de reper, şi în stadiul de azi al problemei el este latura mai bine analizată prealabil a întregului. Într-însul se pot aşadar foarte bine sesiza, ca atare, punctele care ridică probleme. Numai că ele nu se pot soluţiona rămînînd doar la el. Aceasta ne-au arătat-o deja numeroase enigme — mai ales, desigur, intervenţia misterioasă a plăcerii faţă de anumite momente ale obiectului ; ceea ce iarăşi este identic cu sinteza între intuiţie şi gustare.

De aici trebuie deci să înceapă noul mod de cercetare. Pentru aceasta trebuie mai întîi să iasă la iveală laturile pe care se poate aborda obiectul. În direcţia aceasta, structura analizată a complexului de acte ne dă primele indicaţii : 1. o îndoită intuiţie se suprapune eşalonat : percepţia şi intuiţia superioară a ceva ce nu se poate percepe, cea dintîi împingînd ea însăşi către cea din urmă ; şi 2. ceea ce e perceptibil este real prezent, ceea ce e dat intuiţiei superioare nu este real, sau nu are nevoie să fie real, — este intuit ca un plus (*hinzuerschaut*), şi anume cu o clară nuanţă de spontaneitate.

Aceasta constituie o indicaţie limpede că în obiectul estetic însuşi există o suprapunere de straturi. În ce constau straturile, cum se disting între ele şi cum sînt legate împreună, despre aceasta simpla despicare în două elemente nu ne spune încă nimic.

În forma aceasta generală, gîndul este foarte vechi. Şi tot atît de vechi sînt răspunsurile la întrebarea ce este acel „altul" care se află înapoia datelor perceptibile. Despre aceasta, Platon ne-a învăţat că acest „altul" este „ideea" şi că ea este aceea ce e sesizat de intuiţia superioară. Prin idee se înţelege universalul, în opoziţie faţă de cazul real, şi anume în felul unui prototip care preexistă în puritatea şi perfecţiunea (idealitatea) lui. „Frumoasă" este deci în fond numai ideea, — în cazul singular al lucrului, ea apare numai neclar, străvăzîndu-se printr-însul ; dacă însă ne-am putea libera în întregime de percepţie, atunci ar trebui să putem sesiza frumosul ca atare, neamestecat şi pur.

Ca tendinţă, aceasta duce la excluderea percepţiei şi a obiectului ei real. La fel stau încă lucrurile la Plotin şi la discipolul său de mai tîrziu, Marsilius Ficinus. Tema celui ce contemplă rămîne aceea de a săvîrşi excluderea şi de a se ridica de la frumosul sensibil la cel „inteligibil", de a se înălţa aşadar interior la contemplarea „pură", nemijlocită de simţuri.

Aceasta să în contrazicere vădită cu caracterul sensibil al actului receptiv estetic. Caracterul acesta însă este tocmai cel esenţial şi cere să fie înţeles în specificul său. Întregul raport este interpretat aici după modul raportului de cunoaştere, şi pe deasupra văzut în chip intelectualist, ca şi cum în intuiţia estetică nu ar fi vorba de nimic decît de înţelegere, de intuire a esenţei. Acestui lucru îi corespunde semnificaţia neprecisă a termenului καλόν la cei vechi : el înseamnă în aceeaşi măsură binele (ceea ce are valoare, ceea ce e perfect) ca şi frumosul, aşadar nu se acoperă cu sensul obiectului estetic. Faţă de acesta, intuiţia ideii se arată cel mai puţin dreaptă. În adevăratul raport estetic, tocmai obiectul dat în mod sensibil apare ca „frumos". Frumuseţea ideii, dacă ea există, nu este deci frumuseţe în înţeles estetic.

Abia idealismul german ne-a scos din înfundătura aceasta. Cum a deschis aici Kant drumul, am arătat deja. Schelling şi Hegel l-au urmat mai departe. Acum se spune : nu ideea însăşi este frumosul, ci „aparenţa *(das Scheinen)* sensibilă a ideii".

Formula vine de la Hegel, dar gîndul trebuie socotit ca un bun aproape comun ale idealiştilor ; şi Schopenhauer îl susţine, şi anume în chip conştient ca un fel de platonism „amendat".

Care e însă noutatea în „aparenţa sensibilă a ideii" ? O putem rezuma în trei puncte : 1. Nu ideea este frumosul, ci „aparenţa" ; şi

chiar dacă este aparenţa „ideii“, ea nu mai e totuşi ideea însăşi. 2. Aparenţa este sensibilă ; prin aceasta obiectul este recunoscut ca obiect al percepţiei, de care el nu este separat nici chiar prin viziunea superioară. 3. Întrucît ideea însăşi nu este sensibilă, dar apare într-un obiect sensibil, obiectul trebuie să aibă două părţi ; el trebuie să constea dintr-o plăsmuire sensibilă — cu caracter de lucru —, ca prim plan, şi din „idee“, ca plan de spate. Faptul că planul de spate are aici (sau cel puţin poate avea) un alt mod de a fiinţa decît planul din faţă, nu poate surprinde atîta vreme cît ne menţinem la caracteristica lui ideală.

În felul acesta, cotitura hotărîtoare în problema frumosului s-a făcut. Nu mai este vorba acum de o metafizică înaltă a frumosului, ci de fenomenologia mult mai modestă, dar şi mult mai greu de înfăptuit a frumosului. Şi totodată e dezvăluită dubla faţă a obiectului estetic. Abia acum se poate trece în mod serios la analiza esenţei lui. Punctul central al acestei esenţe a devenit chiar vizibil : el se află în raportul de apariţie.

Totuşi, chiar astfel, s-a făcut numai un început. Se pune îndată mai departe întrebarea : 1. Ce este ideea care urmează să apară aici ? 2. În ce constă apariţia ? — Prin „idee“ se înţelege aici pretutindeni încă ceva general şi principial (mai mult sau mai puţin în felul platonic) ; se presupune mai departe mereu că lumea naturii şi aceea a omului au fost formate potrivit unor modele ideale (Schelling, Schopenhauer). Dar există aşa ceva în realitate ? Şi aceasta este numai un rest din vechea metafizică, primit fără examen.

Chiar dacă frumuseţea nu mai urmează să fie perfecţiunea unor atare idei, ea rămîne totuşi şi aici legată de apariţia perfecţiunii ; şi în măsura aceasta, valoarea estetică rămîne ataşată caracterului valoric al perfecţiunii — în poezie, de pildă, a eroismului eroilor şi a înălţimii morale a oamenilor cu caracter mare. Dar tocmai aceasta este eroarea acestei teorii : nu faptul că ceea ce apare este ceva perfect (un prototip, un tip ideal) constituie esenţa frumosului, ci faptul că el „apare“, şi anume 1. că el apare în chip „sensibil“, şi 2. că el apare indiferent faţă de realitate sau irealitate. Ce urmează să fie, potrivit conţinutului, aceea ce apare, nu se vede încă ; lucrul acesta constituie încă o întrebare.

La cealaltă întrebare însă, în ce constă „aparenţa“, trebuie să răspundem mai întîi că expresia nu este fericită. „Aparenţă“ aminteşte totdeauna de amăgire şi de iluzie. Şi tocmai aceasta este ceea ce poate înşela. Căci, aşa cum s-a văzut deja, nimic nu este simulat, nici perfecţiunea, nici modelul originar şi nici realitatea a ceva nereal (de pildă, în poezie, aceea a personajelor şi conflictelor înfăţişate). Dimpotrivă, tot ce se petrece este faptul că ceva accesibil intuiţiei

superioare este adus la vizibilitate sensibilă, prin aceea că această intuiție este strîns legată cu percepția. Dar nici legătura nu dă iluzia realității, acolo unde nu există realitate ; nici nu se decide ceva în chestiunea : „ce" ar urma să fie acel ceva accesibil intuiției superioare.

Așadar, nici „idee", nici „aparență" nu sînt expresii care se potrivesc. Ambele trebuie înlocuite cu concepte mai exact corespunzătoare.

b. *Nevoia unei corecturi a conceptului hegelian de „aparență a Ideii"*

De aceea trebuie să adăugăm o a doua corectură definiției obiectului estetic ; prima, aceea adusă de Hegel definiției platonice, nu este suficientă.

Dacă ștergem pur și simplu din „aparența ideii" „ideea", vedem foarte curînd că nu am rezolvat nimic cu aceasta. „Ideea" idealiștilor nu era cu totul prinsă din văzduh : există fără îndoială idei, care joacă în arte un mare rol. Cel mai cunoscut exemplu de acest fel îl constituie ideile religioase, care au produs în istorie aproape toată arta mare pe care o posedăm : statuile zeilor, la cei vechi, madonele italienilor, templele, bisericile, imnurile și oratoriile, ba chiar tragedia. Același lucru trebuie să-l spunem despre multe idei morale, de pildă în poemele eroice, în dramă, în arta portretului și chiar în muzică.

Toate acestea sînt și rămîn esențiale. Dar sînt departe de a constitui singure conținutul care apare în opera de artă. De acesta țin încă multe elemente, și anume tocmai elemente de natură neideală, individuale, unice, dar și tipice, care totuși nici pe departe nu se pierd pentru aceasta în generalitatea ideii *(des Ideellen)*. Aici întîlnim caracterele personajelor poetice, care evident nu sînt sensibil date, ci doar mijlocite sensibil, și nici nu se înfățișează cu pretenția de realitate ; ele fac parte din ceea ce apare, dar ele nu se rezolvă în idei generale, nici în tipic. Cu deosebire, scenele care sînt înfățișate, conflictele, destinele, faptele, pasiunile apar mai întîi ca aparținînd personajelor singulare și sînt sesizate ca atare. La fel stau lucrurile cu personajele în arta portretului, ba chiar cu figurile și trăsăturile particulare ale chipurilor, în scenele liber compuse ale picturii de interior ; nu stau altfel cu peisajul particular, în tablou, chiar cînd el nu este luat din realitate.

Acestea toate sînt esențiale, și nu numai pentru arte. Dar aparțin, fără nici o reducere, apariției, ba, în arte, chiar irealului ; sînt date intuiției superioare, și numai exact în măsura în care sînt și ele intuite, percepția de fiecare zi se ridică pe treapta de percepție este-

tică. Ba, mai departe, numai în măsura în care sînt şi ele intuite poate, prin mijlocirea lor, să ia naştere o intuiţie şi mai ridicată, care atunci ţinteşte cu adevărat la idei generale, la cele religioase, morale etc.

În stratificarea obiectului, idealismul a trecut aici cu vederea o verigă esenţială ; poate chiar mai multe verigi. Aşa cum în structura actului receptiv trebuie să se găsească un termen mijlocitor al intuiţiei, între percepţie şi intuiţia ideilor, tot astfel în obiectul estetic trebuie să existe un strat intermediar, între ceea ce este într-însul sensibil dat şi conţinutul de idei cu totul străin percepţiei. Şi acest strat intermediar trebuie să aparţină, întocmai ca şi cel din urmă, la ceea ce apare, şi totuşi să fie, ca şi cel dintîi, concret, intuitiv şi individual.

Văzută astfel, corectura introdusă în „aparenţa Ideii" cîştigă o pondere foarte importantă. Formula idealiştilor era încă mult prea simplă ; ea lega direct împreună elementele opuse conţinute în obiect, fără să se ocupe de tot ce alcătuia intervalul dintre ele. Extremele singure nu constituie însă întregul. Plenitudinea adevărată, dimpotrivă, care se găseşte în obiectul estetic, o constituie, natural, tocmai acest întreg. Şi pe latura obiectului ar trebui deci să existe mai mult decît un termen mijlocitor, şi bogăţia conţinutului intuit ar trebui să constea tocmai în multiplicitatea felurită care umple acest spaţiu. În felul acesta se deschide un domeniu nou pentru analiza structurii obiectului estetic ; şi se poate prevedea că adevărata esenţă a structurii sale se va putea totuşi sesiza cel mai lesne în raportul straturilor, unul faţă de altul.

Nu se poate prevedea cît de departe duce drumul acesta, dacă de pildă ajungem pe calea aceasta pînă la esenţa frumosului ; şi mai puţin, dacă pe calea aceasta o putem epuiza. Dar întrucît drumul este abia început, el promite în orice caz noi lămuriri.

Mai puţin centrală este cealaltă latură a „corecturii". Ea spunea că în aparenţă *(Scheinen)* nu este vorba, propriu vorbind, de o aparenţă înşelătoare *(Schein)*, ci de o apariţie *(Erscheinen)*. Sensul schimbării se găseşte în evitarea termenului *Schein*, întrucît el conţine un moment de amăgire. Dar nu numai de aceasta e vorba. Dinapoia termenului hegelian *Scheinen* se ascunde încă un rest din vechiul intelectualism : accepţiunea *Schein* desemnează contrariul adevărului. Adevăr nu există decît în domeniul cunoaşterii, aşadar nici aparenţa nu există decît acolo unde este vorba de cunoaştere (ca graniţă sau ca nereuşită a cunoaşterii) ; sau invers : numai acolo unde este vorba că „ceva este în felul acesta" poate exista aparenţă, înşelare, amăgire.

Aici însă nu este vorba de aceasta. Cine, ascultînd o poveste, o baladă sau o povestire oarecare, nu scapă de întrebarea dacă lucru-

rile „s-au petrecut în realitate aşa", acela nu sesizează opera poetică în genere ca atare, el nu intuieşte estetic ci în mod naiv realist, copilăreşte. Şi tocmai acest realism împiedică intuiţia, dăruirea de sine, gustarea şi, cu deosebire, desprinderea şi ridicarea deasupra legăturilor realităţii. El ţine la pămînt, ca o greutate de plumb, înălţarea, nu o lasă să ajungă la zborul liber al intuiţiei estetice.

Faptul „apariţiei" este, în schimb, ca atare indiferent faţă de real şi de ireal. Ceea ce apare se prezintă lipsit de greutate terestră, fără răspundere faţă de adevăr şi neadevăr, fără pretenţie la adevăr. De aceea şi este sesizat doar ca apariţie. E adevărat, el este cu totul „obiect", dar numai intenţional, adică un obiect care se reduce la faptul de a fi obiect, aşadar nu are, ca obiectul cunoaşterii, o fiinţă supraobiectivă.

Faptul că în poezie există totuşi, ca în toate artele reprezentării, o cerinţă de adevăr, înseamnează cu totul altceva. Despre aceasta va mai fi vorba încă, în altă legătură.

c. *Poziţia plăcerii estetic autonome*

Aceasta aruncă o lumină nouă asupra raportului de apariţie. Se vede acum că el nu depinde numai de structura actului, ci în cele din urmă de un raport structural propriu obiectului. Dar faptul acesta nu este singurul lucru care surprinde aici. Însăşi structura actului apare în lumină nouă, şi anume chiar latura dintr-însul care e cea mai puţin sesizabilă : plăcerea, satisfacţia, gustarea.

Despre plăcere am văzut că ea nu atîrnă de aceea ce apare, nici de datul sensibil „în" care el apare, ci de faptul apariţiei însăşi. Lucrul acesta se întregeşte acum în sensul că ea nu atîrnă nici de un conţinut de idei, şi chiar din această cauză nu este răspunsul valoric la alte valori decît cea estetică, ci exclusiv răspunsul la felul cum se oferă conştiinţei aceea ce apare (împreună cu componentele sale valorice). Plăcerea însă este adevăratul factor indicator de valoare în structura actului estetic ; adică printr-însa şi numai printr-însa — anume în forma ei — ne este dat frumosul ca atare.

Acest lucru a fost şi el nesocotit în estetica idealistă, deşi la Kant el fusese limpede recunoscut întrucît priveşte faptul însuşi. Atîta timp cît s-a rămas la o „aparenţă" *(Scheinen)* sensibilă a „ideii", sensul „satisfacţiei dezinteresate" nu putea fi deplin valorificat. Se părea mereu că ar trebui să existe o sesizare a frumosului mai perfectă decît cea condiţionată de simţuri, decît „aparenţa sensibilă". De aceea, Hegel punea gîndirea filosofic-conceptuală deasupra intuiţiei estetice.

De „aparenţă" rămînea legat tocmai odiul imperfecţiunii — al unei sesizări înşelătoare ; şi lucrul acesta trebuia suspendat, în sesizarea pură. Rămînea deci presupoziţia după care aceea ce apare ar trebui să fie „sesizat", întocmai ca şi cum el ar fi ceva existent, care în apariţia sa nu îşi găseşte încă pe deplin dreptul său.

Cînd deci Hegel înţelegea raportul estetic faţă de obiect ca intuiţie, pentru el intra în această concepţie şi o notă de depreciere. Aşa trebuia să apară lucrul cîtă vreme se pornea în genere de la schema sesizării, care totuşi este şi rămîne o schemă teoretică a actului. De aceea putea el pune conceptul deasupra intuiţiei, respingînd plăcerea pe planul al doilea.

Plăcerea însă este în raportul estetic cu totul alta decît în raportul teoretic. Şi, fireşte, mai ales cu totul alta decît în cel practic. Nu numai că ea depinde de cu totul alte valori. Ea este totodată în alt sens autonomă. Obiectul devine abia printr-însa obiect purtător de valoare. Valoarea reuşitei practice sau a pătrunderii cugetării subzistă obiectiv, cu drept, şi fără plăcerea noastră faţă de ea ; valoarea unei opere de artă însă există numai „pentru" un subiect care intuieşte şi care se desfată intuind. Plăcerea este deci factor constitutiv pentru valoarea pe care o indică şi de care ea este determinată. In sensul acesta, plăcerea estetică este autonomă. Apariţia implică fiinţa spirituală „căreia" ceva îi apare. Întrucît însă valoarea estetică depinde nu de ceea ce apare, ci de apariţia însăşi, fiinţa care recepteazā spiritual este deci şi ea părtaşă la valoarea estetică. Şi întrucît aceeaşi fiinţă resimte plăcerea estetică, autonomia acesteia constă nu în autonomia valorii preexistente — ca în celelalte domenii —, ci în propria ei participare la crearea valorii estetice.

În întregime, raportul acesta nu poate fi încă sesizat din punctul unde am ajuns. El va ajunge mai tîrziu, în analiza obiectului, mai lesne de sesizat. Un singur fenomen ni se impune deja aici : faptul că resimţirea estetică a valorii este — ceea ce alte sentimente valorice nu sînt niciodată — totodată constitutivă pentru valoare.

Fenomenul se poate însă dovedi foarte bine. Valoarea estetică nu se poate anticipa ; ea nu există pentru nici o conştiinţă înainte de apariţia ei în obiectul singular. Ea nu este deci obiectiv sesizabilă fără intuiţie, care este totodată plăcere resimţită în intuiţie. Ea, tocmai, nu există deloc înainte de a fi realizată în actul intuirii. De aceea este ea atît de strîns legată de cazul individual, şi, strict vorbind, nu numai de el, ci chiar de intuirea particulară, în contemplarea de fiecare dată ; la o a doua contemplare, ea poate fi deja alta ; căci fiece contemplare este o nouă realizare a sintezei în care constă apariţia. Valoarea estetică însă atîrnă de apariţie ca atare.

Indirect avem o dovadă în plus în faptul că limba aproape nu are denumiri pentru aceste valori. Imaginile pe care le folosim pentru a ne înțelege asupra lor sînt toate insuficiente, şi pe deasupra nu ating ceea ce este unic. Simțul estetic este un produs tîrziu al spiritului, limba a ajuns de mult un sistem încheiat, cînd el abia se trezeşte. Ea este orientată practic. De aceea rămîn valorile estetice atîta vreme nedescoperite ; şi cînd sînt descoperite, multă vreme ele sînt neluate în seamă, puse de-a valma cu valori etice şi vitale — să ne gîndim de pildă la resimțirea axiologic neclarificată a frumuseții umane —, şi astfel ele dispar înapoia acestora, în timp ce în plăcerea autonomă acestea dispar înapoia valorilor estetice (fiindcă ele sînt pure condiții ale acestora).

De aici se poate trage o concluzie asupra caracterului valorilor estetice. Ea poate fi exprimată în punctele următoare :

1. Valorile estetice nu sînt valori a ceva existent în sine, nici a ceva real, ca valorile etice. De aceea, de ele nu este legat un imperativ. Ci ele sînt numai valori ale unui „existent pentru noi". Sînt, e adevărat, raporturi autentice obiective, adică valori ale obiectului ca atare ; dar obiectul însuşi nu subzistă în sine, ci numai pentru un subiect care percepe estetic. Dacă el ar consta numai în ce este sensibil dat, atunci lucrurile nu ar sta astfel ; însă datul sensibil într-însul este numai o parte din el, şi această parte singură nu face încă din el un obiect estetic. E nevoie în plus de aceea ce apare, şi aceasta nu e nevoie să fie ceva real. Obiectul estetic îl constituie abia întregul. Acest întreg subzistă deci „pentru noi", în măsura în care noi sîntem cei ce intuim adecvat.

2. Se mai poate deci spune că : valorile estetice sînt valori ale faptului de a fi obiect *(des Gegenstandseins)*, ca atare ; nici valori ale actului (fie el act de intuiție, fie de plăcere), nici a ceva existent ca atare, care abia prin act devine obiect pentru el, ci doar valori ale obiectului ca obiect. De aceea ele subzistă independent de realitate, şi chiar de realizarea a ceea ce apare.

3. Aceasta înseamnă că ele atîrnă de raportul apariției ca atare ; dar tocmai şi de el ca un întreg. Membrele acestui raport există desigur şi separate, atunci însă ele nu alcătuiesc un obiect estetic. De aceea, valorile estetice sînt condiționate de un subiect, şi anume în alt sens decît alte valori (de ex. decît valorile bunurilor, care şi ele există numai „pentru" o ființă căreia îi folosesc). Sensul acelui „a fi pentru noi" nu este aici cel de a fi de folos, ci acela de a fi obiect subzistînd numai „pentru noi".

4. De aceea, aceste valori nu sînt obiectiv generale, ca cele vitale şi etice, ci sînt, în fiece obiect particular, proprii numai lui, valori individuale. În adevăr, există nesfîrşit de multe moduri de apariție

pentru fiece „material" estetic (*Stoff*), şi în fiece materie ele sînt altele ; există chiar în fiece „reprezentare" a aceluiaşi material în aceeaşi materie altele. Există, desigur, trăsături generale în ceea ce este estetic valabil, potrivit unor trăsături generale sau tipice ale raportului de apariţie ; dar ele constituie numai genuri schematice şi oarecum „înguste" înăuntrul a ceea ce e valabil în obiecte. Valorile adevărate se află în particularitatea unică, şi tot ce e pasibil de comparaţie în domeniul frumosului rămîne la suprafaţă.

Genurile şi speciile de artă, şi chiar stilurile care le leagă, privesc tot astfel în prima linie structura obiectului şi numai în mod mijlocit valoarea estetică. Şi adesea, caractere valorice generale sînt comune unor specii şi stiluri de artă foarte deosebite. Adevăratele valori estetice, în schimb, abia mai sînt atinse de o atare diferenţiere, şi cu atît mai puţin sesizate.

Nu mai puţin, totuşi, caracterul estetic al valorii — frumosul şi diferenţierile sale —atîrnă de structura obiectului, şi anume a întregului obiect, în pluralitatea straturilor sale. Drumul de la un fragment preliminar al analizei actului duce de aceea dincolo, la analiza structurii obiectului ; în cel mai bun caz, el poate ajunge prin această analiză a structurii obiectului, şi numai printr-însa, la analiza valorii. Analiza structurii obiectului are pentru problemele estetice o poziţie centrală, şi cele mai importante rezultate, atît pentru problema ulterioară a actului cît şi pentru problema valorii — atît cît ne putem apropia de ea în situaţia de azi a problemei — se găsesc în prima linie într-însa.

CAPITOLUL 5. LEGEA OBIECTIVAŢIEI

a. *Rolul „materiei"*

Discuţiile din urmă ne-au dus la problema fiinţării obiectului estetic. Că acesta ar avea o fiinţă de sine stătătoare, independentă de subiect (o fiinţare în sine), s-a dovedit a fi o eroare. Pe de altă parte însă, s-a văzut că o parte dintr-însul subzistă perfect independent de subiect. Cu aceasta ne aflăm în faţa problemei modului său de a fiinţa. Rezolvarea ei este o temă ontologică. Tema aceasta premerge tuturor celorlalte întrebări şi trebuie atacată la început.

Potrivit legăturilor ei, tema aceasta ţine de problema generală a fiinţării spirituale *(Problem des geistigen Seins)*. Căci întocmai cum obiectul estetic subzistă numai „pentru" o fiinţă spirituală, tot astfel într-însul se află totdeauna cuprins ceva cu conţinut spiritual, cel puţin un mod determinat de a vedea sau de a înţelege. Aceasta nu

se poate imediat vedea în obiectul naturii, foarte bine însă în produsul artei. De aceea urmează să vorbim aici mai întîi exclusiv despre opera de artă ; în privința ei este de altfel evident că ea este producție a spiritului și are în sine ceva din spiritul productiv care a creat-o.

Opera de artă aparține după genul ei unei forme particulare a ființării spirituale, „spiritului obiectivat“. Ea este obiectivație, adică proiectarea unui conținut spiritual în planul obiectelor. Obiectivație este nu numai opera de artă, ci de asemenea oricare alt produs pe care îl creează spiritul omenesc, de la unealtă și de la scula născocită spontan pînă la opera literară. Tot ceea ce pătrunde, din spiritul timpurilor de altă dată, istoric, în spiritul schimbat al prezentului, și este resimțit de prezent drept o mărturie a lui, are forma obiectivației. Literatura joacă aici cel mai mare rol. Dar pentru aceasta, ea nu trebuie să fie operă de artă. Chiar simpla relatare de fapte și scrierea științifică au aceeași formă de bază și același fel de a ființa, al obiectivării.

Este însă legea fundamentală a oricărei ființări spirituale că ea nu poate subzista suspendată, ci apare numai rezemată pe un fundament deosebit, de existență. Așa, spiritul personal al persoanei singulare se reazimă pe o viață sufletească, și aceasta la rîndul ei pe viața organic-corporală ; iar cea din urmă este susținută de existența fizic-anorganică. Domnește aici un lanț al condiționării „de jos în sus“, potrivit căruia totdeauna superiorul este susținut de inferior ; și întrucît viața spirituală constituie treapta supremă a ființei, ea este susținută de întreaga succesiune de trepte inferioare. Același lucru ca pentru spiritul personal este valabil și pentru spiritul istoric obiectiv, care constituie întreaga viață spirituală comună a unor popoare și unor perioade întregi ; și el se reazimă, este susținut de viața sufletească a individului singular, ca și de viața tribală a popoarelor, în cele din urmă, așadar, tot de întregul șir al treptelor ființei, sau (cum spune termenul ontologic) de întregul edificiu al stratificării lumii reale. Ființarea spirituală nu poate în adevăr subzista fără treptele de susținere ale ființei, de jos pînă sus.

Ceea ce este valabil pentru ambele forme ale spiritului viu (cea personal-subiectivă și cea istoric-obiectivă), își păstrează însă valabilitatea și pentru spiritul obiectivat. Obiectivația este în adevăr a treia formă fundamentală a spiritului. E adevărat, ea nu este spirit viu, ci numai conținut spiritual, produs al spiritului, creație spirituală. În această calitate însă, ea subzistă într-o anumită desprindere de „viața spirituală“, și anume atît de cea personală cît și de cea obiectivă ; ea este oarecum scoasă dintr-însa și astfel scutită de transformarea ei, poate duce așadar lîngă ea o existență pentru sine.

Căci acesta este caracterul remarcabil al creațiilor spirituale, că ele se mențin în afara vieții creatorului lor, al celui care vorbește, al gînditorului, al scriitorului, al poetului sau artistului plastic, ba chiar că ele îi pot supraviețui nu numai lui, ci și epocii și spiritului ei obiectiv. Succesiunea generațiilor și a secolelor poate trece pe lîngă ele, fără să le antreneze în destinul lucrurilor care se nasc și pier. Dar ele pot face aceasta numai cînd și-au imprimat forma într-un mediu durabil real, într-un material care are altă putere de rezistență decît trecătoarea viață omenească. Și în această măsură și spiritul obiectivat este spirit susținut, rezemat pe o plăsmuire reală care, în ceea ce o privește, nu este spirit, dar este, în ceea ce privește durata subzistenței, superioară vieții spirituale.

Obiectivația constă, prin urmare, esențial în crearea unei făpturi reale durabile, în care poate apărea un conținut spiritual. În felul acesta, obiectul estetic intră, în măsura în care este creat de om, într-un cerc mai larg de fenomene ; el constituie o specie particulară a spiritului obiectivat. El cade în același timp cu totul sub legea obiectivației.

Legea obiectivației este dublă. Ea spune mai întîi că : un conținut spiritual nu se poate menține decît în măsura în care el e făcut captiv al unei materii sensibile reale, adică în măsura în care este înlănțuit în ea prin modelarea particulară a materiei, și în felul acesta este susținut de aceasta. Și în al doilea rînd ea spune că : acest conținut spiritual purtat de materia modelată are continuu nevoie de acțiunea reciprocă a spiritului viu, a celui personal ca și a celui obiectiv ; căci el este dependent de o conștiință care intuiește — putem de asemenea spune, de o conștiință care înțelege sau care recunoaște și căreia el îi poate apărea mijlocit de plăsmuirea reală.

În obiectul estetic, materia este, potrivit caracterului artei, piatra, bronzul, culoarea de pe pînză, cuvîntul, scrisul sau sunetul. Însă acestea ca atare, oricum ar fi modelate, ar rămîne mute și nu ar putea fi purtătoare de conținut spiritual — fără acțiunea reciprocă a spiritului viu. Aceasta însă constă în recunoaștere ἀναγιγνώσκειν în înțelegere. Ceea ce a fost închis în materie și oarecum depus în ea trebuie din nou scos la iveală, liberat, pus în mișcare, reînviat ; el trebuie reintegrat în spiritul viu. E vorba, în anumite împrejurări, de un proces complicat, și el cere să fie îndeplinite multe condiții. Spiritul viu nu le îndeplinește întotdeauna, și chiar dacă o face, nu le realizează decît pe o anumită treaptă de maturitate. De aceea, scrieri din timpuri trecute pot rămîne secole de-a rîndul uitate și dispărute, fără ca pentru cineva conținutul lor spiritual să reînvie — pînă cînd într-o zi ele sînt dezgropate, redescoperite și trezite la

viață nouă. În adevăr, spiritul obiectivat nu poate subzista fără o viață real-spirituală. Numai că, în ce îl privește, ea nu constituie viața lui proprie, ci o altă viață, oarecum împrumutată. Căci spiritul viu din care el s-a născut poate de mult să fi murit ; de el, spiritul obiectivat s-a desprins, și la el nu se mai poate reîntoarce.

Pentru opera de artă, aceasta e valabil, firește, în măsură mai ridicată. Legea obiectivației este și legea ei.

„Suportul" spiritului obiectivat este însă altul decît acela al spiritului viu. La cel din urmă avem o stratificare completă a ființei, de jos pînă sus : materie — organism — viață sufletească — spirit alcătuiesc împreună o singură succesiune ireversibilă de termeni care susțin și sînt susținuți. În obiectivație lipsește lanțul straturilor ființei ; în opera scrisă, în opera plastică, conținutul spiritual este nemijlocit legat de pătura cea mai inferioară a ființei realului, cea materială. Este adevărat că el atîrnă aici de o modelare foarte precisă, care la rîndul ei este o realizare a spiritului viu ; dar nu se poate spune că ea, ca atare, este o realizare spirituală. Succesiunea stratificării are deci lacune, straturile intermediare lipsesc ; așa se prezintă raportul cel puțin la început. Și numai prin introiecția spiritului viu ele sînt împlinite, în înțelegerea operei.

Întregul raport în spiritul obiectivat are așadar trei termeni. În opera ca atare, materia modelată și conținutul spiritual sînt legate împreună prin modelarea celei dintîi ; dar sînt legate nu în sine, ci numai pentru spiritul viu, în măsura în care acesta conține presupozițiile cerute. El constituie deci „termenul terț" necesar, prin care, numai, sînt legați împreună ceilalți doi. Fără acest termen, conținutul spiritual nu poate fi trezit din materie. Raportul acesta întreit nu poate fi simplificat.

Și dintr-însul urmează nemijlocit mai departe modul complex de ființare al obiectivației ; ea este numai în parte reală, adică singură materia împreună cu modelarea ei este reală ; conținutul spiritual propriu-zis rămîne ireal, nu este realizat nici de spiritul viu ; dimpotrivă, el i se înfățișează numai ca apariție. Se vede de aici că în raportul de apariție este vorba de ceva mult mai general, nu de opera de artă singură. E vorba aici nu de modul particular de ființare al obiectului estetic, ci de modul de a ființa al spiritului obiectivat. Și urmează să mai arătăm în ce constă deosebirea raportului de apariție în opera de artă, față de acela din numeroasele obiectivații de alt fel *.

* Pentru precizuni mai multe asupra esenței și modului de ființare a spiritului obiectivat să se compare *Das Problem des geistigen Seins*, ed. 2, 1949, cap. 44—49.

b. *Conținut spiritual și spirit viu*

Schema raportului cu trei termeni este totuși încă necompletă. În realitate, spiritul viu (ca spirit personal și spirit obiectiv) intervine aici de două ori. Căci modelarea materiei și înzestrarea cu conținut spiritual sînt și ele deja acțiuni ale unui spirit viu, și anume acțiunile lui originare, creatoare. Numai că sînt acțiunile unui alt spirit decît cel care receptează și recunoaște ; ale unui spirit care poate să fi dispărut de mult, cînd opera sa se deschide înțelegerii epigonului.

Trebuie deci să întregim schema, să mai încorporăm într-însa și funcția spiritului creator. Astfel, raportul ajunge să aibă patru termeni. Spiritul producător modelează materia ; el îi adaugă astfel conținutul spiritual, în același timp însă îl și încuie într-însa, astfel încît spiritul care îl receptează la timpul său trebuie mai întîi să îl „deschidă" din nou, adică să îl redobîndească dintr-însa ; prin aceasta devine limpede că spiritul receptor are de adus, din partea sa, și o contribuție spontană : el trebuie să facă să renască interior, în înțelegere și în intuiție, ceea ce fusese produs de cel dintîi, trebuie să îl reproducă. Contribuția aceasta și realizarea aceasta abia izbutesc să facă să îi „apară" conținutul spiritual.

Raportul cu patru termeni este în sine un raport neegal. Așa cum spiritul care produce nu cunoaște pe cel care reproduce, ci poate doar să conteze orb cu ivirea lui, tot astfel la rîndul lui el este ascuns pentru acesta, căci el nu este conținut în obiectivația însăși ; și acolo unde epigonul nu are cunoștință de el pe altă cale (istoric), el poate doar să-l presimtă, din opera sa. Fără îndoială, creatorul se poate înfățișa în operă și pe sine însuși, dar aceasta constituie atunci un adaos de un fel particular, și trebuie să ai deja cunoștință de el, ca atare, pentru a-l înțelege. Dacă Homer s-a înfățișat pe sine însuși în Demodokos, cum au crezut grecii din secolele de mai tîrziu, nu se poate decide, și nu s-ar schimba mult nici în *Odiseea*, dacă n-ar fi așa.

Desigur, în anumite margini, orice prezentare artistică este totodată prezentare de sine a artistului, chiar acolo unde nu este vorba decît despre lucru ; fără să vrea, plăsmuitorul unei materii obiectivează totdeauna și ceva din sine însuși înăuntrul operei, fie și numai modul său de a vedea. Fără îndoială, lucrul acesta este valabil mai ales pentru prezentarea artistică. Dar felul acesta de autoprezentare este un fenomen însoțitor al oricărei comunicări și nu e propriu obiectivației propriu-zise (celei durabile) ca atare. Așa, de pildă, orice om revelează în viață, prin vorbă, manifestare sau atitudine, totdeauna ceva din sine însuși. Ori despre ce ar vorbi, el se trădează totodată, fără să vrea, pe sine însuși.

Imaginea s-a răsturnat deci, într-un anume fel. La început se părea că spiritul obiectivat ar fi cu totul dezlegat de cel viu, plasat afară din acesta, plutind liber. Acum se vede că el este legat în mod durabil de alt și iarăși alt spirit viu, și afară de acesta, legat încă înapoi, cu spiritul dintîi, cel producător, astfel încît și acesta poate fi recunoscut într-însul.

Ambele aspecte sînt nu numai principial importante pentru el, ci esențiale tocmai pentru obiectul estetic. Și acesta — ca operă de artă — subzistă numai în relație cu un subiect receptor, care aduce cu sine condițiile înțelegerii lui, și alminteri pentru nimeni, cel mai puțin însă în sine. Tocmai în el poate fi mereu recunoscut, în anumite margini, spiritul producător, sculptorul, poetul, compozitorul, chiar atunci cînd nu îi cunoaștem nici numele, nici viața sa. Și mult mai puternică decît putința recunoașterii lui este asimilarea noastră la el : cel care contemplă poate fi atras de puterea operei, în modul de intuire al artistului, poate fi cuprins și transformat de ea.

Totuși, trebuie să ne întoarcem privirea și mai înapoi. Importantă pentru estetică rămîne în primul rînd perceperea, odată cu ea așadar plăsmuirea sensibil reală în care este obiectivat cuprinsul spiritual și în care singură el apare. S-ar putea crede că această plăsmuire ar trebui să fie de la început oarecum omogenă conținutului spiritual. Dar tocmai aici, privirea mai atentă ne arată contrariul. Și pentru aceasta trebuie să ne orientăm după formele mai simple, extraestetice, ale obiectivației. La aceasta se pretează formele cele mai curente din viață : vorba și scrisul.

Limba ține de un plan anumit al spiritului viu obiectiv. Atîta timp cît acest spirit „trăiește", așadar cît timp este cu adevărat vorbită, ea este „limbă vie" — spre deosebire de limba moartă, pe care nu o mai vorbește nimeni. Cuvîntul, ca termen al limbii, joacă în acest plan rolul de mijloc al înțelegerii ; el este oarecum moneda de schimb a comerțului spiritual. De aceea el este fugitiv, servește numai situației de moment și dispare ca atare în spatele „chestiunii" de care e vorba. Este uitat.

Totuși, el este deja obiectivație și prezintă amîndouă straturile ființei caracteristice obiectivației : pătura reală sensibilă, tonul pe care-l auzim, și conținutul spiritual, semnificația, „sensul". Numai ambele la un loc constituie „cuvîntul" ; una singură pentru sine nu reprezintă în planul limbii nimic.

Se vede de aici mai întîi că deja spiritul viu se servește necontenit de obiectivație, chiar fără să o rețină sau să o conserve. El o întrebuințează în mod curent pentru propria sa trebuință de moment — realizarea și menținerea sferei spirituale comune, în care subzistă și se mișcă viața.

B.C.U. "M. EMINESCU" IAŞI

Dar fiece cuvînt, fiece exprimare poate fi totodată reţinută în cuprinsul ei autentic unic, conservată în memoria vieţuitorilor. Aceasta se întîmplă lesne, acolo unde sensul vorbirii pare să aibă pondere mai mare ; aşa cum s-a întîmplat încă din timpurile vechi în anecdotă. Conţinutul spiritual — tocmai fiindcă este obiectivat într-un *dictum* — e dus mai departe, devine bun comun. Şi lucrul acesta se întăreşte încă enorm prin scris ; căci esenţa scrisului este de a nu fi fugitiv, cum e cuvîntul vorbit, ci de a fixa şi a duce mai departe, întrucît el însuşi ca plăsmuire reală este constant. Întinsa literatură anecdotică a celor vechi este o mărturie elocventă a acestui fapt ; şi nu conţinutul de adevăr din anecdotă interesează aici (conţinut care nici nu mai este controlabil), ci fixarea fugitivului, ca atare.

Ceea ce izbeşte din punct de vedere filosofic în acest raport este adînca eterogeneitate a straturilor fiinţării, în obiectivaţie. Şi pentru aceasta, vorba şi scrisul sînt exemplele cele mai la îndemînă.

Sunetul şi semnificaţia nu sînt numai plăsmuiri ce nu pot fi comparate — ele nu au un gen proxim comun —, ci ele posedă totodată un mod de fiinţare cu totul eterogen. Pe deasupra, ele sînt în mare măsură independente unul de altul, înăuntrul întregului comun al cuvîntului, — cum se vede din deosebirea limbilor, ba chiar şi a dialectelor ; şi chiar elementele lor nu variază numai în dependenţă unele faţă de altele. Semnificaţiile sînt dimpotrivă legate cu totul convenţional de sunete (onomatopeile ocazionale constituie doar excepţii fără importanţă). De aici posibilitatea traducerii, ca şi aceea a poliglotismului, ba chiar pluralitatea expresiilor verbale cu putinţă în una şi aceeaşi limbă. Adevăratele limite ale traductibilităţii au un temei mult mai adînc, ele se găsesc în deosebirea spiritului obiectiv însuşi, a modurilor sale de intuiţie, a căilor sale de gîndire, la popoare şi în timpuri deosebite.

Acelaşi lucru ca pentru cuvînt e însă valabil, în măsură mai mare, pentru scris. Aici, disparitatea între imaginea grafică şi sens, ba chiar între imaginea grafică şi cuvîntul vorbit, sare nemijlocit în ochi, şi anume atît cît priveşte structura cît şi modul de fiinţare. Pînă la un anumit grad, ea este conştientă chiar celui cu totul naiv, din folosirea obişnuită a scrisului ; şi numai obişnuinţa ascunde caracterul remarcabil al ei.

Ceea ce e pozitiv în acest raport este, în chip manifest, singură precizia coordonării sunetului cu semnificaţia, respectiv a imaginii grafice cu cea sonoră şi cu semnificaţia. De ea depinde înţelegerea vorbirii şi a scrisului, nu de vreo înrudire structurală sau de altă asemănare. Ce este remarcabil însă este că o atare coordonare funcţionează tocmai acolo mai liber şi mai perfect, unde ea este cu totul exterioară, convenţională şi „accidentală“, şi unde nu este

influențată — am putea aproape spune, turburată — de analogii sau de coincidențe structurale. Căci, cu toată soliditatea elementelor, coordonarea aceasta trebuie să fie de cea mai mare mobilitate, pentru a se putea adapta mulțimii nesfîrșit de variate a conținuturilor semantice ; aceasta reușește cel mai lesne acolo unde ea esteun pur raport simbolic și nu este împiedicată de pretenția la „imitație“ — fie chiar numai în sensul cel mai depărtat.

Exemplul hotărîtor pentru acest fapt, la început ciudat, este înalta superioritate a scrierii fonetice, care descompune sunetele limbii (cu ajutorul unui foarte mic număr de simboluri fundamentale), asupra scrisului figurativ (pictografic). Reversul acestei superiorității este faptul că „recunoașterea“ (adică citirea) este legată de stăpînirea coordonării stabile între sunet și semnul scris ; întocmai cum înțelegerea limbii vorbite își are condiția prealabilă în stăpînirea curentă a coordonării dintre imaginea sonoră și înțeles.

Cu aceasta ajungem iarăși la legea obiectivației, după care orice apariție a unui conținut spiritual e dependentă de acțiunea reciprocă a spiritului viu, întru cît acesta urmează să procure condițiile înțelegerii.

c. *Ființare-în-sine și ființare-pentru-noi în spiritul obiectivat*

Întocmai ca în cuvînt și în scriere, tot așa stau principial lucrurile în toate celelalte obiectivații ale conținutului spiritual. Numai că formele obiectivației înseși sînt foarte felurite, — ea nu face pretutindeni ocolul pe calea simbolurilor și a coordonării —, și, ca urmare, independența întregii alcătuiri se află la niveluri deosebite ; odată cu aceasta însă și capacitatea sa istorică de conservare, ca și posibilitatea întoarcerii sale în spiritul viu al timpurilor mai tîrzii. Toate acestea țin de condiții particulare, și anume în primul rînd de condiții ale materiei, de plasticitatea și durabilitatea ei, pe lîngă aceasta însă și de revenirea sau absența imprevizibilă, cu caracter de destin, a spiritului viu adecvat.

Condiția materială este în largă măsură îndeplinită în scris, în vorbă însă nu este. Esența cuvîntului vorbit este caracterul lui fugitiv ; ceea ce stă în fața noastră „negru pe alb“ are cu totul altă forță de perseverare. Aceasta subzistă și acolo unde ea nu este intenționată ; scrisori cu conținut privat, scrise numai pentru nevoile momentului, se pot conserva datorită unor întîmplări particulare și pot da încă după milenii mărturie asupra unei vieți de mult stinse. Așa s-a întîmplat cu anumite fîșii de papirus din nisipurile pustiului egiptean.

Totdeauna însă, fie fugitiv, fie constant, legea obiectivației este satisfăcută : întregul alcătuirii are două straturi, și anume de o eterogeneitate caracteristică, atît în structura cît și în modul lor de ființare. Căci numai planul din față, plăsmuirea materială, sensibilă, este real ; planul din spate, al apariției, conținutul spiritual, este ireal. Primul subzistă, împreună cu modelarea lui, în sine ; cel din urmă, în schimb, numai „pentru" un spirit viu gata să îl primească, care își aduce la aceasta contribuția și devine, în recepție, reproductiv.

Planul din față îl constituie totdeauna o plăsmuire clară care cade sub simțuri. Planul din spate poate fi și el în anumite limite de natură sensibilă, și de aceea să apară încorporat în percepție, cum este cazul în multe opere de artă ; de ex., în sculptură și în pictură, corporalitatea vie. Expresia „conținut spiritual" trebuie deci luată cu precauție. Planul din spate nu e nevoie să fie ceva ideal, nici ceva de natura gîndului, nici ceva intuit în chip ideal. Nici conținutul său nu este nevoie să fie luat sau imitat după straturile mai înalte ale ființei (ale ființei sufletești sau spirituale) ; ajunge că în mod originar el este intuit spiritual și că modalitatea intuiției este menținută în felul apariției sale. „Conținut spiritual" el nu este, dimpotrivă, decît în același sens ca pentru vorbă și pentru scris : exprimat sau indicat este doar ceva ce nu este conținut în chip real în plăsmuirea ca întreg, și nici nu este simulat de ea ca real. E suficient pentru modul de ființare al planului din spate că el este evocat în conștiința celui ce aude, citește și înțelege, ca un conținut reprezentat.

Marea deosebire între modurile și treptele deosebite ale obiectivației este conținută în cu totul alte momente ; de ex. în măsura concrețiunii și a detalierii, sau a abstracției și a simbolicii pur exterioare cu care se înfățișează conținutul reprezentării celui ce îl intuiește receptiv. Aici intervin gradații de o nesfîrșită delicatețe. Deja în vorbirea de fiecare zi, și cu deosebire în scris, rămîne în această privință o mare latitudine.

În opera de artă, în schimb, ceea ce apare este totdeauna de un caracter foarte concret și de o mare bogăție de conținut, iar legătura sa cu primul plan real este strînsă și intimă. Lucrul acesta e valabil chiar atunci cînd conținutul reprezentării, înțeles ca un conținut spiritual, este foarte general și de natură ideală.

În esența obiectivației, cu toate acestea, este și rămîne enigma : „cum" poate ajunge, în definitiv, modelarea unui lucru sensibil în planul din față să fie purtătoare a unui conținut care posedă un cu totul alt mod de ființare și nu este dat decît „pentru" o conștiință receptivă. Căci raportul, totuși, este tocmai acesta : că acest conținut poate fi intuit în modelarea sensibilă a materiei și poate fi redobîndit de fiecare dată dintr-însa. Într-un fel oarecare, el trebuie totuși să

fie conţinut într-însa. Căci pentru tot ce mai există altminteri în lume, este valabilă regula bine cunoscută că numai o entitate spirituală poate „avea" conţinut spiritual — oricum ar fi alcătuit acest „a avea".

Soluţia provizorie a enigmei este aceea că, în fapt, conţinutul spiritual nu se găseşte nici el în materia modelată fără contribuţia unui spirit viu. El nu se află într-însa nicidecum „în sine", ci numai „pentru noi" cei care îl sesizăm. Şi el nu este pus de spiritul producător într-însa decît „pentru" un spirit care îl sesizează, nu însă imprimat, în sine şi independent de acesta, fiinţei materiei. Forma care îi este în realitate imprimată este, dimpotrivă, ea însăşi numai cea materială, aşadar aceea a primului plan sensibil.

Substituind aici raportul cu patru termeni, dezvoltat mai sus, cercul se închide : în orice obiectivaţie, oricare i-ar fi felul, stratul planului din fund al apariţiei există numai „pentru" un spirit viu ; stratul acesta subzistă numai graţie relaţiei reciproce faţă de el. Acesta e sensul „fiinţării-pentru-noi". Acest mod foarte relativ de fiinţare separă planul din fund de cel din faţă, deşi spiritul originar creator, care a modelat întregul, este un spirit real şi poate apărea şi el în conţinutul spiritual al creaţiei sale ; căci în măsura în care apare şi el, el nu apare ca spirit real prezent.

d. *Prim plan şi plan din spate*

Cele două componente ale spiritului obiectivat au deci un mod de a fiinţa fundamental deosebit, astfel că unitatea lor constituie de la început o curiozitate în domeniul a ceea ce există. De altminteri, ele variază în mare măsură liber una faţă de alta. Latitudinea cea mai mare însă, înăuntrul unităţii pe care o alcătuiesc, subzistă în ce priveşte legătura lor una cu alta.

Există obiectivaţii în care legătura între primul plan şi planul din spate este numai convenţională. Cuvîntul vorbit şi scrisul sînt de acest fel. Mai important este că acelaşi lucru este valabil şi despre concept. Conceptul este şi el creat în mod voluntar, şi anume totdeauna astfel că el îşi are adevăratul lui conţinut nu din el însuşi, ci dintr-o conexiune determinată, de caracter mult mai înalt, dintr-un întreg sistem de concepte. Un concept izolat pentru sine nu este aboslut nimic, nu se poate nici defini, nici umple cu intuiţie. Pe scurt, conceptul este lipsit de independenţă, întocmai cum este cuvîntul izolat. Practic, amîndouă, cuvîntul ca şi conceptul, nici nu apar vreodată izolate ; ele au subzistenţă numai în vorbire, respectiv în conexiunea gîndurilor.

Făptura reală a conceptului este termenul; acesta însă nu spune de la sine ca şi nimic despre conţinutul spiritual. Trebuia să-l cunoaştem pe acesta deja din altă parte pentru a-l încadra corect. E vorba să umplem conceptul cu intuiţie — căci esenţa sa constă în faptul de a fi un mijloc de intuiţie superioară (fie de pătrundere în adîncime, fie de cuprindere laolaltă) —, şi anume nu cu orice intuiţie, ci cu intuiţia justă, vizată în cazul lui. Conceptul „planetei" nu îl are decît cel care posedă intuiţia elipselor kepleriene şi a raporturilor de mişcare ale corpurilor pe traiectorii eliptice. Intuiţia aceasta trebuie stabilită, pentru ca în genere conceptul să se realizeze în propria noastră gîndire. Este ceea ce Hegel a numit „efortul conceptului" *(die Anstrengung des Begriffs).*

De unde însă poate veni intuiţia? E lesne de văzut că ea nu poate veni decît dintr-o conexiune mai mare, îmbrăţişată în întregime de intuiţie. Conexiunea aceasta, în cazul gîndirii ştiinţifice, este totdeauna conţinută într-un sistem de concepte preexistente — dacă nu în întregime, totuşi cel puţin în marginile situaţiei date a ştiinţei. Din acest sistem, conceptul singur nu poate fi rupt, dacă voim să nu îşi piardă sensul. Un atare sistem de concepte însă se poate conserva, obiectivat într-o scriere de anvergură mai mare, peste veacuri, şi poate fi redobîndit încă într-un timp care de mult nu mai gîndeşte în aceleaşi concepte şi nu mai foloseşte aceleaşi căi ale intuiţiei.

Sistemul conceptual al metafizicii aristotelice, ca şi conceptele sale deosebite — formă, materie, *eidos, dynamis, energeia* —, deşi de multă vreme nu mai este al nostru, se poate totuşi redobîndi din scrierea păstrată, şi anume atît de precis încît se pot distinge într-însul limpede consecvenţa şi inconsecvenţa. Dar aceasta nu este cu putinţă decît în întregul lui, ca atare, nu într-un concept aparte, luat singur pentru sine. Fiecare concept îşi deţine în adevăr sensul şi conţinutul de la întreg.

Consecinţa este simplă: conceptul, luat aparte, îşi are esenţa sa afară din sine. Dacă îl rupem din conexiunea conceptuală în care îşi are rădăcinile, el se degradează, îşi pierde conţinutul şi poate fi deformat pînă a nu mai fi recunoscut. Degradarea aceasta s-a petrecut cu nenumărate concepte ale celor vechi, de pildă cu conceptele aristotelice amintite mai sus. Desigur, putem redobîndi conţinutul conceptelor desprinse, le putem umple din nou vidul, dar pentru aceasta trebuie să restabilim din nou întreaga conexiune originară; ceea ce, natural, nu se poate face decît pe baza izvorului istoric — de pildă pe textul strict al *Metafizicii* aristotelice. Şi asta este greu, e nevoie pentru aceasta de un întreg studiu.

Stabilitatea obiectivaţiei nici altminteri nu este mare în concept. Conceptele se transformă — cu totul împotriva învăţăturii logicii

mai vechi, cu privire la identitatea lor supratemporală —, ele îşi au istoria lor, adică îşi au variaţia lor de sens, în spiritul viu obiectiv. Prin aceasta nu trebuie nicidecum înţeleasă numai degradarea. Dimpotrivă, cu fiecare nouă creştere a cunoştinţei se adaugă conceptului note noi ; şi cum progresul cunoaşterii poate duce peste secole întregi, în care concepţiile despre acelaşi obiect se schimbă din temelie, istoria conceptului său poate duce la transformarea totală a conţinutului său, chiar dacă el este legat încă de vechiul termen şi desemnează mereu încă acelaşi lucru. În adevăr, aici este modificată obiectivaţia însăşi, de fiecare dată, după înţelegerea şi nevoia spiritului viu.

Această uimitoare capacitate de variaţie a conceptului — şi poate că nimic nu are în lume mai multă mobilitate decît conceptul — nu este slăbiciunea lui, ci tocmai capacitatea lui unică de a nu rămîne înapoia progresului, care niciodată nu se opreşte, al cunoaşterii. Dar totodată ea aduce o mărturie grăitoare despre fragilitatea legăturii dintre termen şi conţinut spiritual, în concept.

Este deosebit de instructiv să ne lămurim toate acestea în exemplul conceptului. Căci abia prin opoziţia faţă de el e pusă esenţa obiectivaţiei artistice în lumina justă. Opera de artă, în adevăr, are cu totul altă stabilitate, o incomparabil mai înaltă forţă istorică de persistenţă. Temeiul acestui fapt stă în legătura solidă şi de sine stătătoare între planul din faţă şi cel din fund într-însa. Căci legătura aceasta nu este aici nici convenţională, nici condiţionată din afară (din partea unor conexiuni sistematice), ci e o legătură pur internă, autonomă. De aceea ea nu se adresează înţelegerii, ci intuiţiei ; şi înăuntrul intuiţiei ea are forma legăturii celei mai strînse între intuiţia sensibilă (percepţia) şi formele superioare ale intuiţiei.

Opera de artă, în adevăr, redă în modelarea plăsmuirii reale întregul detaliu cu care apare conţinutul spiritual. De aceea, conţinutul poate fi redobîndit întotdeauna din acest detaliu al planului prim, şi pentru aceasta nu este nevoie de nici o reconstrucţie a unor conexiuni larg întinse. În opera de artă, tocmai primul plan, latura materială şi sensibil reală este bogat dezvoltată ; o atare dezvoltare lipseşte conceptului, de aceea el nu poate de la sine să facă să apară nimic, ci trebuie să recurgă la conexiunile care se află dincolo de el. Opera de artă nu trimite la nimic de felul acesta ; plinătatea modelării proprie plăsmuirii reale e suficientă pentru a face să apară celui care intuieşte, un conţinut spiritual. Acesta e sensul faptului că în opera de artă legătura între planul din faţă şi cel din spate este „strînsă", solidă şi de sine stătătoare. Nu cunoaşterii lucrurilor, pe care o aducem cu noi, i se deschide conţinutul spiritual, ci intuiţiei ; şi chiar dacă aceasta nu mai este intuiţie sensibilă, ea rămîne

totuși strîns legată cu percepția și nu poate fără aceasta să-și pună în fața ochilor obiectul care apare.

Într-o formulă, lucrul acesta poate fi exprimat și în felul următor : opera de artă își are esența ei în ea însăși, conceptul o are în afara sa. Conceptul luat pentru sine nu este un întreg închis, iar întregul imediat superior nu se poate vedea dintr-însul ; opera de artă este un întreg, și anume atît de solid închis în sine, încît, pentru trezirea deplină a conținutului ei la cel care o contemplă, ea nu are nevoie de o conexiune exterioară. Bogăția plăsmuirii sensibile, în planul ei prim, e suficientă pentru trezirea în același timp a tuturor legăturilor necesare apariției planului din fund. Ba mai mult, ea nu este numai independentă de conexiuni pe care nu le-ar conține într-însa, ci invers, este ea însăși scoasă din conexiunea reală a vieții, a științei și înțelegerii, retrasă din aceasta și cu totul autonomă. Și de aceea ea are puterea să ia cu sine și pe cel ce o contemplă și să-l transpună în lumea cu totul alta a apariției.

De aceea, opera de artă nu este expusă „degradării". Și în ce privește variația înăuntrul spiritului viu, ea o suferă numai în măsură foarte limitată. Se întîmplă desigur ca spiritului schimbat — de pildă, maturizat — al timpurilor de mai tîrziu să i se dezvăluie un conținut nou într-însa ; dar chiar și acesta rămîne pe linia conținutului obiectivat odată într-însul. Pe ce se reazimă însă forța extraordinară a legăturii între planurile de ființare ale operei de artă, prin care ea își conservă chiar istoric identitatea, nu poate fi lămurit decît pe baza analizei raportului dintre planuri.

CAPITOLUL 6. PLAN PRIM ȘI PLAN DE SPATE ÎN ARTELE CARE URMĂRESC REPREZENTAREA

a. Observații privitoare la diviziunea problemei și a cercetării

Chiar din perspectiva actului, care este el însuși o intuiție stratificată, s-a văzut dubla structură a obiectului estetic. Acum, după orientarea cercetării potrivit formelor opuse ale obiectivației, lucrul acesta se integrează într-o conexiune mai largă de fenomene. În același timp, întrebarea tratată la sfîrșit, cum se deosebește obiectul estetic de alte feluri de obiectivație, cîștigă încă odată în greutate. Referința la soliditatea mai mare a legăturii interne, la independența și conducerea ei după legi proprii (autonomie), nu ajunge încă, evident, aici. Trebuie să pătrundem pentru aceasta mai departe, pînă la formele, luate una cîte una, ale obiectului estetic.

Deocamdată însă, să spunem pentru orientarea înăuntrul întregului domeniu al fenomenelor următoarele : toate obiectele estetice sînt fără îndoială alcătuite din mai multe planuri, dar nu toate sînt obiectivitățiii. Numai operele de artă, în calitatea lor de creații ale omului, sînt obiectivații. Într-însele, în primul rînd, se poate sesiza raportul planurilor, opoziția felului lor de a ființa și legătura lor unul cu altul. Trebuie deci să excludem aici din prima etapă a analizei obiectului tot ce nu este operă de artă, așadar frumosul naturii și frumosul uman. Mai tîrziu va trebui să cercetăm, în ce măsură lucrurile constatate la opera de artă pot fi transpuse asupra celorlalte domenii ale frumosului.

La aceasta se adaugă o nouă limitare provizorie. Printre arte intră în considerație, pentru scopul analizei obiectului, în primul rînd acelea în ale căror creații se evidențiază palpabil un cuprins spiritual, ca plăsmuire de conținut ; e vorba de artele care înfățișează un „material“ *(Stoff)*, un subiect, o temă. Le putem strînge la un loc în grupa „artelor reprezentării“ *(darstellende Künste)*. Ele sînt : sculptura, pictura și poezia. Va trebui să cercetăm apoi, în ce măsură cele constatate într-însele se regăsesc în obiectul artelor ne-reprezentative, înainte de toate deci în muzică și în arhitectură.

Vom păstra pentru aceasta cunoscuta împărțire a artelor după „materia“ în care lucrează : în piatră sau bronz, în culoarea așternută pe pînză, în cuvînt sau în sunet. Am arătat deja de ce această împărțire nu este exterioară. Nu orice material tematic *(Stoff)* poate fi prezentat în orice materie ; sau, exprimat pozitiv : fiece materie permite numai anumite feluri de teme. Și chiar dacă, în sens mai larg, materialul tematic este același, ea reține totuși alte laturi dintr-însul, decît o altă materie. Lucrul acesta își are temeiul în faptul că fiece materie nu îngăduie decît un anumit fel de modelare, iar în aceasta nu poate fi captat, adică făcut „să apară“, decît un anumit conținut. Planul de fund al operei artistice nu este determinat — e adevărat — pornind de la planul din față, ci mai degrabă acesta plecînd de la cel dintîi ; însă „modalitatea“ modelării posibile a planului din față prescrie totuși limite modelării planului din fund. În felul acesta, ea exercită o anumită selecție a materialelor (temelor), cu atît mai mult a modelării materialului. Selecția se întinde deci la ceea ce poate fi cu adevărat reprezentat.

Indirect, de aceasta depinde și felul particular al valorii estetice pe care o poate avea o operă creată. Căci faptul frumuseții stă în modul de apariție.

b. *Stratificarea în opera sculpturală*

În arta sculpturii grecești, pe culmea ei, se poate citi întreaga problematică a alcătuirii straturilor. În figura lui *Apollo în picioare* nu este nimic dat direct simțurilor decît suprafața corpului în poza lui de moment : brațul stîng e ridicat, cel drept coborît, capul întors într-o parte, în direcția brațului ridicat. Marmura modelată stă pe loc, ea nu se mișcă, ea nu trăiește, cu atît mai puțin nu îndeplinește ceva determinat. Și totuși, noi vedem mult mai mult decît aceasta, cînd ne aflăm înaintea ei, în contemplare artistică. Vedem mișcarea, vedem viața din acest corp uman, vedem acțiunea care, deși săvîrșită, se exprimă încă în atitudine : „săgetătorul care țintește în depărtare" și-a trimis săgeata, mîna stîngă întinsă ține încă arcul, ochiul urmărește săgeata care a zburat. Înfățișat și comunicat este deci cu totul altceva decît ceea ce poate face vizibil singură modelarea materiei : întreaga acțiune a săgetării, viața care pulsează în personaj, dinamica acțiunii și relaxarea ei ; în plus, desigur, ținuta superioară a zeității, seriozitatea și libertatea plină de forță pe care o manifestă.

Așa stau lucrurile pretutindeni în plastică, orice fază a mișcării ar fi înfățișată. La *Discobol,* corpul este surprins în momentul încordării celei mai intense, în plină rotire a mișcării de lansare, și numai forma exterioară a acestei clipe este fixată în piatră. Celui ce contemplă însă îi apare într-însa întregul proces, cu dinamica lui, inclusiv zborul discului în palestră. Același lucru cu grupul *Luptătorilor,* același cu *Satirul dansînd,* ba chiar cu *David* al lui Michelangelo unde e înfățișată atitudinea de repaos, de cumpănire înaintea aruncării. Pretutindeni se poate sesiza opoziția straturilor : plăsmuirea reală nemișcată și făptura care apare în mișcare. Calul lui *Colleone* stă nemișcat pe soclul său, și în acelaș timp el merge ; vedem cu ochii starea pe loc și vedem și mersul ; un lucru nu turbură pe celălalt, nu îl contrazice, dimpotrivă : unul abia face pe celălalt vizibil.

Cum este cu putință aceasta ? Cum poate „apărea" ceea ce se mișcă și trăiește, în ceea ce nu se mișcă și este lipsit de viață ? Sîntem atît de deprinși cu faptul acesta al apariției, el se înfăptuiește atît de lesne în intuiția noastră estetică, încît abia dacă îi mai acordăm vreun gînd. Însă enigma nu este în felul acesta decît acoperită, nu rezolvată. Căci rămîne sigur că real prezentă este numai piatra modelată, în nemișcarea ei ; sigur este, de asemenea, că mișcarea, viața și executarea cu sens a acțiunii rămîn în ireal. Rămîne însă totodată sigur că mișcarea, viața și înfăptuirea sînt intuite în deplină concrețiune, așadar sînt în felul lor date, și nu trebuie adăugate de gîndire, combinate sau concluse. Și la aceasta se adaugă că cel ce con-

templă deosebește limpede cele două laturi, deși le vede într-un tot, nu le confundă, nu șterge hotarele dintre ceea ce e real și ceea ce apare. Căci nimănui care contemplă nu i-ar trece prin minte să creadă că bronzul se mișcă, că piatra este însuflețită, ori să se adreseze persoanei reprezentate ca unui om în viață.

În adevăr, întregul raport al celor două straturi eterogene nu țintește la înșelare, ci la o conștiință însoțind apariția ca atare. Și aici, în esența operei de artă plastice, pot fi enumerate cu toată claritatea și prudența cele patru momente ale fenomenului apariției : 1. prim-plan material real, cu modelare pur spațială ; 2. plan dinapoi ireal, apărînd cu aceeași concrețiune, dar fără iluzia realității ; 3. strînsă legătură a celui din urmă cu cel dintîi, pentru cel ce contemplă ; 4. menținerea opoziției modalităților de ființare, în intuiție — fără desfacerea legăturii și fără scăderea concrețiunii din ireal.

Se vede din aceasta în modul cel mai clar rolul celui ce contemplă, în edificarea obiectului estetic : planul din fund „apare", e adevărat, „în" planul din față, dar numai pentru cel care intuiește adevărat artistic. Numai „pentru" el, primul plan material nemișcat este transparent. Transparența aceasta a formei spațiale, pentru el, este în chip evident esențialul în fenomenul apariției, ținta spre care se îndreaptă întreaga operă de artă, în vederea căreia deci este dată modelarea spațială, în nemișcarea lipsei sale de viață, materialului de piatră. Fără ochiul celui care o pătrunde însă, ea nu se poate înfăptui. Fără contribuția celui care intuiește, nu există nici obiectul estetic.

Mai există însă și multe alte lucruri care ajung în sculptură să apară. Să ne gîndim numai : călărețul pe calul care „pășește" mîndru se află turnat în bronz pe un soclu ; mișcarea călare apare și ea, dar ea nu poate avea loc pe soclu, nici măcar în apariție ; mai cras exprimat, călărețul nu apare de loc călărind pe soclu — ceea ce nu este ceva lipsit de sens. Călărețul călărește, natural, în spațiul liber, pe cîmpul de luptă ; cîmpul nu este dat, el trebuie să se adauge în apariție. Așadar apare un alt spațiu în care călărește Colleone, un spațiu și el ireal, care nu se acoperă cu spațiul real în care se află statuia. Și cel care contemplă și căruia el îi apare, nu îl confundă cu spațiul în care găsindu-se, privește la statuie. Spațiul real și cel care apare nu se turbură unul pe altul, tot atît de puțin ca forma statică a bronzului și mișcarea călăriei.

La fel în cazul *Luptătorilor,* la fel la *Apollo Olimpicul,* la *Discobolul.* Deosebit de frumos, lucrul se poate vedea la cel din urmă. Aruncarea și, împreună cu ea, faza mișcării aruncătorului este lipsită de sens dacă o raportăm la spațiul muzeului în care se află figura.

Aruncarea necesită spaţiu întins, are nevoie de palestră ; ba ţine de palestră. Palestra apare deci şi ea. În stratul ireal de fiinţare a operei artistice, ceea ce apare, nu sînt deci numai mişcarea şi viaţa, ci de asemenea spaţiul particular care ţine de ele ; şi poate e îngăduit să spunem că odată cu ele apare o întreagă bucată din lumea de care viaţa de gimnastică a atleticii antice este inseparabil legată.

Şi acum trebuie să răsturnăm perspectiva noastră şi să concludem : numai în măsura în care, în forma pietrei mute, a materiei, apare mişcare, viaţă, spaţiu ireal, ba chiar o întreagă lume într-un sector al ei, cu activitatea ei, ne este îngăduit să numim modelarea ei plastică o operă de artă. În aşteptarea acestei apariţii privim noi operele plastice, stăm cufundaţi şi în extaz înaintea lor, furaţi noi înşine în lumea care apare. Şi iarăşi, numai în măsura în care păstrăm în extazul nostru o conştiinţă clară a primului plan, constituit de modelarea pietrii, ca atare, şi trăim totodată într-însa apariţia drept ceea ce este, drept pură apariţie, noi intuim estetic. Şi numai în măsura în care îl intuim astfel, obiectul estetic este pentru noi dat în întregime. Altă existenţă decît această fiinţare pentru noi, el nu are în întregul său.

Întrebarea ridicată mai sus era : cum este cu putinţă să apară, în alcătuirea nemişcată şi fără viaţă, mişcarea şi viaţa. Acum putem, dacă nu să o rezolvăm, cel puţin să o aducem cu un pas mai aproape de soluţie. Vederea noastră este în viaţă adaptată la sesizarea unor obiecte în mişcare, a membrelor şi siluetelor în mişcare ; şi în viaţă, noi percepem totodată pulsarea vieţii, deşi ea nu este vizibilă. Sculptura se foloseşte de acest fapt, înfăţişînd vederii faza de mişcare oprită pe loc, în forma statică a spaţiului. Noi, cei ce contemplăm, o cunoaştem în viaţa noastră, car nu o cunoaştem ca stînd pe loc, ci numai ca fază a mişcării, vedem odată cu ea totdeauna şi o porţiune de mişcare. Privind, aşadar, în percepţia sensibilă, faza mişcării, noi intuim odată cu ea, în chip interior, totodată întreaga mişcare sau cel puţin o porţiune din ea, dansul, aruncarea, călăria. Şi astfel, în timp ce privim, sîntem atraşi în lumea de apariţie a ceea ce e în mişcare, viu, omenesc.

Aşa cel puţin stau lucrurile atunci cînd în modelarea pietrei faza mişcării e sesizată şi fixată plastic, păstrînd adevărul vieţii. În adevăr, atunci intuiţia o poate recunoaşte ca atare. Spunem în acest caz despre opera sculpturală că : „ea convinge". Prin aceasta însă înţelegem, propriu vorbind, puterea ei de a face să apară. Numai că noi nu ştim că ne referim la aceasta. Căci ea nu ni se anunţă decît în plăcerea intuiţiei.

Totuşi, resimţim distanţa dintre mişcarea care apare şi forma nemişcată a materiei. De aceea, noi păstrăm şi conştiinţa laturii sen-

sibil-materiale, ca atare. Reversul acestei conştiinţe însă este faptul că avem ştiinţă de irealitatea a ceea ce apare şi de efectul artistic al sculpturii ; ştiinţa aceasta este tot atît de nereflectată ca şi plăcerea şi intuirea însăşi. Ea le însoţeşte nemijlocit.

Dacă ne gîndim că adevărul de viaţă al fazei fixate este condiţia de bază a intuirii şi a apariţiei, atunci putem înţelege cum, dacă e îndeplinită condiţia unei atitudini adecvate în cel ce intuieşte, tot restul — pînă la cele mai înalte trepte ale apariţiei — atîrnă de modelarea sensibilă a plăsmuirii reale materiale. De aceea, totul în această modelare este artistic esenţial, pînă în amănuntele tehnice ale realizării.

c. *Desenul şi pictura*

Cînd mă aflu în faţa unei „marine" olandeze şi privirea mea se pierde, întocmai ca pe ţărmul real, în depărtare, nu îmi trece prin minte să cred că marea, cu ritmul valurilor, ar fi reală şi că n-ar trebui, să fac decît cîţiva paşi, ca să îmi moi picioarele în apă. Pictura nu urmăreşte această iluzie ; ea nu trezeşte iluzia realităţii, nici chiar în cazul celei mai realiste reprezentări. Ce există cu adevărat este ceva cu totul diferit : nu ceea ce e reprezentat, ci „imaginea" a ceea ce este reprezentat.

Şi aici trebuie deosebite clar cele două straturi principale ; ba ele sînt aici şi mai eterogene, mai puţin asemănătoare unul cu altul decît în sculptură, şi de aceea distingerea lor ne este mai familiară. Din alcătuirea reală fac parte aici numai pînza şi petele de culoare — în cazul desenului, hîrtia şi trăsăturile — ; ceea ce vedem e însă peisajul, scena, omul, o bucată de viaţă. Toate acestea ţin de planul din spate şi sînt cu totul ireale, nu sînt socotite nici de cel care contemplă drept reale.

Direct, artistul nu poate modela decît aceste alcătuiri reale, tot restul însă numai mijlocit, în măsura în care el îl face să apară, modelînd planul din faţă. El poate însă aşeza trăsăturile şi petele de culoare astfel încît întreaga bogăţie a planului din spate — nu rareori pînă la ceea ce e principial sustras vederii (viaţa şi caracterele umane) — ajunge într-însele la apariţie.

Eterogeneitatea mai mare a straturilor se manifestă în pictură (şi în desen) chiar în bidimensionalitatea planului picturii, căci aceasta aparţine esenţial tabloului, în timp ce planul dinapoi, cel care apare, posedă extensiunea tridimensională a corporalităţii proprii lucrului. Prima şi cea mai mare realizare este aşadar însăşi apariţia adîncimii spaţiale în care vedem lucrurile. Principalul mijloc de care se

folosește desenul pentru aceasta este scoaterea în relief a perspectivei — care, deși este totdeauna dată, în vederea de fiecare zi a lucrurilor rămîne neobservată, deoarece este aproape în întregime eliminată prin reobiectivare * Efectul produs de desen începe cu faptul că perspectiva e făcută obiectivă. Pictura posedă și mai multe mijloace pentru a face să apară adîncimea spațială.

Esențialul totuși este ca mijloacele acestea nu dispar în obiectualitatea planului din spate care apare, ci rămîn ele însele vizibile și acționează ca realizări ale artei ; așa cum și dubla dimensiune a planului picturii nu scapă intuiției artistice, ci face parte integrantă din ceea ce îmbrățișează vederea. Dacă ea ar dispărea cu totul, atunci tabloul n-ar mai putea produce efectul unui tablou. E vorba doar, puțin schimbat, de același raport ca în sculptură : acolo, faza mișcării fixată pe loc în piatra modelată era cea care este văzută încă în apariția mișcării. Aici ca și acolo, planul real din față rămîne și el, ca atare, încorporat obiectului (*gegenständlich*).

Urmează de aici mai departe că „spațiul din tablou", în care pătrunde privirea noastră, este cu desăvîrșire numai spațiu al apariției. De aceea, el se distinge fără echivoc de spațiul real „în" care el apare, — adică de spațiul în care atîrnă tabloul și în care se găsește cel ce stă în fața lui, așadar de cameră cu pereții ei sau de sala muzeului. Nimeni din cei care se opresc în fața peisajului marin nu își închipuie că în spatele peretelui pe care atîrnă tabloul s-ar găsi în chip real marea, deși cufundarea înăuntrul adîncimii spațiului ar trebui, în fond, să ne încline spre aceasta. Lucrul acesta e pentru noi atît de evident, încît chiar numai a vorbi de o atare iluzie pare o glumă. Dar tocmai ceea ce e de la sine înțeles este aici, ca de atîtea ori în viață, ceea ce este în fond miraculos. Căci lucrul acesta nu este cu putință decît prin faptul că în intuirea operei picturale, spațiul care apare nu este niciodată confundat cu spațiul real care ne e dat, sau chiar numai intuit în unitate cu el, ci este resimțit ca un altul.

Aceasta este cu atît mai izbitor, cu cît spațialitatea care apare nu este cu totul independentă de cea reală. „Spațiul dinăuntrul tabloului" nu apare corect decît atunci cînd poziția spațial-reală a celui care contemplă este, față de planul real al picturii, justă, adică dacă el se găsește la distanța și are orientarea justă — de regulă, „centrală" — față de acest plan ; altfel, ordinea spațială din tablou apare deformată. Firește, ea rămîne, chiar deformată, o altă ordine decît cea reală ; totuși, deformarea însăși se află în dependență de aceasta.

În orice caz însă, „celălalt" spațiu apare împreună cu împlinirea sa obiectuală ; el apare nu încorporat în spațiul real, ci scos dintr-însul,

* Vezi nota de la pag. 68.

dezlegat de el, fără contopire cu el şi fără adevărată tranziţie. Este acelaşi fenomen ca în sculptură, cu figurile căreia apare, tot astfel, un alt spaţiu. Numai că aici detaşarea este mult mai palpabilă şi mai clar percepută. Această claritate *(Sinnfälligkeit)* este dată prin faptul că apariţia spaţiului ireal este mijlocită de planul bidimensional, aşadar cu totul eterogen faţă de el, al picturii. Căci planul picturii face şi el parte din ceea ce se vede, este deci şi el obiectiv dat. În cazul figurii plastice, în schimb, spaţialitatea figurii care ne „stă în faţă" este de acelaşi fel (tridimensional) ca cea care apare.

Într-un anumit sens putem spune că: privirea noastră străbate prin planul picturii în spaţiul care apare, în peisaj, în interior. Acest plan are pentru intuiţia estetică „transparenţa" caracteristică pe care o are planul prim al lucrurilor pentru apariţia adîncimii spaţiului, a peisajului, a ordinii spaţiale. Totuşi, străbaterea privirii ca şi transparenţa trebuie înţelese numai metaforic; căci privirea noastră nu trece prin tablou ca printr-o deschidere, şi ceea ce apare, fireşte, nu „apare" ca printr-un geam mat; în ambele cazuri ar fi vorba atunci de o contopire a spaţiului real şi a celui care apare. Ci transparenţa este numai o metaforă pentru faptul de a face să apară altceva; străbaterea privirii însă trebuie luată numai în sens nespaţial — în felul în care, prin intermediul mimicii feţei, privim în sufletul omului.

Un al doilea moment care separă straturile este lumina. Intuitivitatea sensibilă cu care apar obiectele înfăţişate are la bază, esenţial, opoziţia între lumină şi umbră, şi chiar tonurile culorii se nuanţează de fiecare dată după lumină. Căci lumina şi umbra sînt complementare una faţă de alta.

Dar „lumina din tablou" care cade asupra lucrurilor înfăţişate şi le face să apară nuanţele nu este aceeaşi cu lumina care cade în spaţiul înconjurător pe tablou, de la fereastră sau din tavan. Trebuie deci, aşa cum s-a distins între spaţiul real şi spaţiul care apare, să se distingă şi între lumina reală şi lumina care apare în tablou. Cea din urmă poate fi lumină canalizată (după felul rembrandtian), ea poate fi lumină plină a soarelui, strălucire a torţelor, crepuscul difuz, şi de fiecare dată lucrurile şi persoanele înfăţişate apar pregnant, larg conturate, estompate sau numai indicate prin pete de culoare şi de umbră. Se adaugă la aceasta faptul că lumina înăuntrul tabloului îşi are propria ei sursă, care nu coincide cu aceea a luminii reale; ea nu trebuie să fie vizibilă în tablou — oricum, ea se trădează fără echivoc prin jocul de lumină şi de umbră pro-

iectat asupra obiectelor în tablou, şi ea nu trebuie să se asemene cu sursa reală de lumină care luminează tabloul.

Numai într-o singură privință există aici dependență a luminii care apare de cea reală : cea din urmă este condiţia apariţiei celei dintîi. Dacă nu cade nici o lumină reală asupra tabloului, atunci lumina dinăuntrul tabloului piere ; dacă ea devine prea slabă sau e prea puțin favorabilă (de pildă, astfel încît se nasc reflexe pe pînză), atunci este deformată. Dar chiar în dependența ei, lumina care apare rămîne alta decît cea reală. Ea îşi păstrează, potrivit legilor stratificației, independența ei.

Cum se vede, există aici un raport de dependență asemănător cu cel dintre spațiul real și spațiul care apare. Dar și independența luminii care apare, față de lumina reală, este aceeaşi ca aceea a spațiului care apare, față de poziția real spațială a celui ce contemplă.

Acelaşi lucru ca pentru spațiu și lumină ar urma să-l facem și pentru întreaga diversitate a obiectelor care apar. Trebuie să renunțăm însă în acest loc să o facem, pe de o parte fiindcă, în chip manifest, cu totul acelaşi lucru este valabil despre apariția lucrurilor ca despre apariția spațialității lor și a luminii în care se află ; pe de altă parte însă, şi fiindcă în tablou poate apărea încă mult mai mult decît ele, astfel încît planul ireal din spate se despică mai departe. Despre aceasta vom mai avea încă de vorbit sub alt raport. Deocamdată este vorba numai de raportul dintre stratul real și apariție în genere ; iar raportul acesta poate fi sesizat, în opera pictorului (sau a desenatorului), cu totul suficient în momentele luminii și ale spațiului. Ele sînt în adevăr momentele hotărîtoare pentru apariția vizuală.

Rămîne de completat încă ceva. Desprinderea planului din spate, din legătura realului, este deja în sine, într-o artă atît de legată de simțuri ca pictura, un fenomen de pondere deosebită. Căci aceeaşi vedere percepe lucrurile reale ca și pe cele care apar, și anume potrivit felului ei, în aceeaşi spațialitate tridimensională, în aceeaşi perspectivă, în acelaşi efect plastic de lumină şi de umbră, ba chiar în aceeaşi diversitate de culori. Aici se află rădăcina momentului de „imitaţie“ (*mimesis*), care nu poate fi eliminat din pictură, ci este și rămîne propriu picturii, oricît de mult s-ar ridica aceasta deasupra lui.

De aceea, desprinderea de real are nevoie în pictură de o accentuare exterioară, de o întărire a eliberării ca atare. Accentuarea aceasta este atinsă prin scoaterea în evidență a limitelor tabloului, prin rama vizibilă și bătătoare la ochi. Nu trebuie numaidecît să ne gîndim la rama de lemn aurită ; marginea albă a hîrtiei în jurul desenului îndeplineşte, în felul ei, acelaşi rol. Efectul înrămării, ori-

cum ar fi realizat el, este esențial și constituie un fel de evidențiere a raportului de apariție în opera creată : ea nu numai face să reiasă conținutul care apare în tablou, și care este tocmai pus în acord cu obiectivitatea reală vizibilă ; ci ea desprinde ceea ce apare, ca atare, de ceea ce e real, ca atare ; s-ar mai putea spune : apariția de ființarea reală, existența pentru noi de existența în sine.

De aceea, fenomenul înrămării nu este exterior picturii, ci îi este esențial. El servește de-realizării, acționează împotriva iluziei neartistice. El face deopotrivă să se detașeze clar figurile sau scenele înfățișate, din realitate, așa cum face să se detașeze lumina care apare de cea reală. Fără de-realizare palpabilă, tabloul nu este operă de artă. Dacă ștergem intenționat orice delimitare față de lumea înconjurătoare a lucrurilor — ceea ce se poate aproximativ realiza prin anumite efecte de lumină (să ne gîndim la efectul de culise pe scena realistă) —, atunci rămîne numai surogatul realității.

Punerea în ramă este cel mai simplu mijloc de a combate acest fetișism al lucrului. Pictura mai are încă și alte mijloace pentru aceasta. Cel mai cunoscut este desigur selectarea : pictorul nu redă fără alegere toate detaliile pe care le vede, deși arta sa este esențial legată de detalii : el redă numai ceea ce se pretează la reprezentare și este potrivit cu felul de a vedea pe care îl pretinde contemplarea, — așadar, aceea ce atrage pe cel ce contemplă în modul determinat al intuirii.

Căci orice vedere este selectivă. Să ne amintim de selectarea prealabilă a cîmpului percepției, în viață ; acolo, momentele care selectează sînt orientări practice ale interesului, și în cele din urmă puncte de vedere reprezentînd valori practice. Alegerea pe care o face intuiția estetică este altfel condusă ; aici, valoarea care determină stă în apariția a ceea ce intuiește artistul și a ceea ce omul nu vede în fiecare zi, sau vede numai imperfect. Lucrul acesta merge pînă la ultimele amănunte ale desenului sau ale culorii. Tabloul se poate limita în anumite împrejurări la cîteva trăsături sau la puține pete de culoare, — el poate, tocmai prin aceasta, să îndrepte privirea spre ceva determinat, care urmează să apară, și să o abată de la tot restul. A consimți la această îndrumare a vederii, a o urma, însemnează a înțelege pe artist ; adică a învăța să vezi cum vede el. Și aceasta nu numai în intuirea operei lui, ci și în mod independent în viață.

Efectul selectării este și el derealizare. Și el face să reiasă distanța dintre ceea ce apare și ce este real. Și el aduce raportul de apariție ca atare la conștiința celui ce intuiește.

d. *Raportul fundamental în creaţia poetică*

Poezia se aseamănă cu artele plastice prin acea că este şi ea o artă a reprezentării *(darstellend)*, tratează subiecte şi începe cu imitaţia realului. Dar „plastică" *(bildend)* în sensul propriu ea nu este, întrucît ea nu îşi imprimă direct temele într-o materie, în care ele să poată apoi apărea în chip sensibil, ci ia calea ocolită a cuvîntului şi se adresează prin mijlocirea acestuia fanteziei celui care citeşte sau ascultă.

Acestei distanţe faţă de ceea ce se vede îi corespunde un cerc deosebit de teme ; şi anume, luat în totalitatea lui, un cerc mai larg. El îmbrăţişează întreaga viaţă a omului. Şi ceea ce domină într-însul sînt lucrurile spiritual-sufleteşti. Materia însă în care lucrează această artă nu este numai o alta, ci chiar una de cu totul alt fel decît a artelor plastice — şi ea are altă forţă. Ea nu este o materie dată de natură, ci deja plăsmuită de om : limba, cuvîntul, scrisul. A fost deja vorba mai sus de faptul că limba şi scrisul posedă caracter de obiectivaţie, au la bază sisteme de simboluri şi principiul coordonării. În poezie, cuvîntul devine materialul unei modelări superioare ; şi în forma scrisului, modelarea aceasta este fixată, cîştigă stabilitate, putere de a rezista, durată. În felul acesta, poezia ca operă se apropie mai mult de obiectivaţiile de natură extraartistică, de domeniul întins al creaţiilor spirituale care pot fi cuprinse sub titlul de opere scrise *(Schrifttum)*. Căci nu există o graniţă definită între opera scrisă prozaică şi cea poetică ; lucrul acesta se vede în arta povestirii celor mai vechi istorici, în relatările biblice, în vechile *sagas* ale ţărilor nordice ; tot astfel însă şi în forma poetică în care e înfăţişat conţinutul purei cugetări în filosofia presocratică.

Versul este aici, fireşte, numai o podoabă a vorbirii, aparţinînd cu totul planului din faţă, propriu auzului. Dar ca modelare, el este esenţial : el fixează ascultătorul asupra planului din faţă, îi interzice oarecum alunecarea totală peste el şi cufundarea nestăpînită în planul care apare în spate. Versul ca formă exterioară a vorbirii poate deveni, de aceea, dominant. Lucrul acesta este puternic resimţit în lirică. Se petrece aici ceva uimitor : modelarea trece dincolo, de la sunetul cuvintelor vorbirii la ceea ce este exprimat în ele, se suprapune peste sensul cuvîntului ca o scînteiere de reflexe, dîndu-i mai multă specializare şi intensitate. Deşi ea pleacă de la ce e exterior şi îi aparţine propriu-vorbind numai acestuia, ea vine în sprijinul elementului intern care apare în cuvînt, contribuie la plăsmuirea planului din spate, care ajunge astfel să fie reprezentat, şi este astfel ea însăşi un element esenţial al reprezentării. În felul acesta, modelarea sonoră a vorbirii poate izbuti, în cazurile favorabile, să comu-

nice — şi anume să comunice concret-palpabil — tocmai aceea ce cuvîntul comun, în înţelesul lui convenţional (care totdeauna este un înţeles general) nu izbuteşte să comunice.

Cum se întîmplă aceasta, este, fireşte, o întrebare pe care analiza estetică nu o poate rezolva pînă la capăt. Fenomenul el însuşi nu poate fi pus însă la îndoială.

Ca fenomen fundamental, opoziţia de planuri în poezie este ceva cu totul cunoscut. Nimeni nu va confunda litera cu spiritul. Cuvîntul se poate auzi şi citi, legătura cuvintelor însă constituie adevărata alcătuire a operei poetice. Ceea ce exprimă ea este ceva cu totul deosebit : ansamblul lucrurilor umane — destinele şi pasiunile, ba chiar oamenii şi acţiunea lor, personajele şi caracterele. Toate acestea constituie aici planul din spate, sînt pură apariţie.

Un cititor foarte naiv (mai ales în copilărie) va lua subiectul povestirii drept „întîmplare reală“, şi ca urmare se va simţi poate turburat. Un astfel de cititor nu citeşte potrivit poeziei, nu citeşte congenial, în sensul intuiţiei estetice ; el resimte şi gustă poate tensiunea, senzaţionalul conţinutului, dar nu opera poetică însăşi, ca atare.

Materialul vorbirii suferă aici un fel de răsturnare valorică. Atitudinea naturală ia ceea ce se afirmă drept adevărat. Căci acesta este rostul vorbirii, să spună ce este sau ce a fost. Vorbirea neadevărată, atitudinea naturală o ia ca pe un abuz de acest simţ al adevărului, ca pe o minciună, sau cel puţin ca pe o coţcărie nevinovată. În poezie, în schimb, apare un sens al vorbirii care se află dincolo de ponderea adevărului şi neadevărului, un sens care nu se preocupă de opoziţia aceasta, şi care în orice caz este lipsit de etosul mărturisirii sau al tăgăduirii unor lucruri reale. Sensul acesta al vorbirii constă în a face să apară ceva, de dragul lui : „fabularea“, „poezia“ propriu-zisă. În făptura reală a cuvîntului, în sunet, nu se schimbă prin aceasta nimic — poate doar faptul că folosirea lui devine mai liberă —, se schimbă însă desigur sensul vorbirii. El se află faţă de vorbirea zilnică în acelaşi raport ca visul faţă de realitate.

El se aseamănă însă cu modelarea spaţiului în sculptură şi cu magia culorii în opera picturală, prin aceea că el nu simulează realitatea, nu are ca ţintă iluzia. De aceea şi poetul lucrează cu anumite mijloace de derealizare. „Vorbirea metrică“ *(die gebundene Rede)* este numai unul din aceste mijloace ; există variate stilizări ale vorbirii care limitează pretenţia simţului realităţii.

Efectul este că astfel cuvîntul — altminteri în serviciul intereselor practice prozaice — devine capabil de o modelare de alt ordin. Şi numai datorită acesteia, el dobîndeşte transparenţa înaltă care revelează aceea ce altminteri în viaţă nu poate fi exprimat. O atare

transparenţă mai înaltă nu este cu putinţă decît tocmai în indiferenţa faţă de adevăr şi de neadevăr, luate în sens literal.

Aceasta rămîne esenţial şi acolo unde poezia îşi ia materialul tematic din realitate. Valorificarea, remodelarea rămîn rezervate poetului. Avem ştiinţă despre irealitatea vieţii omeneşti care apare, a faptelor şi a destinelor, şi le admitem valabilitatea ; acordăm celui care modelează materialul libertatea de a dispune de ele. În felul acesta abia, el dobîndeşte spaţiul de mişcare necesar.

Opoziţia între real şi ireal în raportul planurilor obiectului este astfel, împotriva sensului practic originar al vorbirii, întărită încă în opera poetică. Ea nu se mărgineşte la distincţia curentă dintre sunet şi înţeles, care este proprie oricărei vorbiri, ci se întinde mult dincolo de ea. Ea devine un fel de despovărare a cuvîntului de funcţia lui originară de mărturie a realităţii.

De această despovărare atîrnă libertatea jocului propriu poeziei, ca şi efectul specific artistic al cuvîntului. Desprinderea planului din spate, al apariţiei, din legătura realului, revine şi în opera poetică ; ea este şi mai palpabilă în conţinutul vorbirii decît în pictură, chiar fără un fenomen vizibil de înrămare. Poezia face să apară o întreagă viaţă omenească în faţa privirii noastre interioare ; noi putem să ne încorporăm vieţii lumii care apare, putem să trăim o bucată de viaţă alături de personajele înfăţişate. Vedem oameni acţionînd şi suferind şi retrăim noi înşine acţiunea şi suferinţa odată cu ei, întocmai aşa cum facem şi în viaţa reală.

Totuşi, nu propria noastră viaţă reală este aceea în care facem aceasta, ci o alta, o viaţă a apariţiei, o viaţă a poeziei şi a fabulaţiei. Ea nu trebuie să fie din această cauză mai puţin semnificativă ; dimpotrivă, destul de adesea ea este superioară în conţinut semnificativ propriei noastre vieţi reale, şi tocmai superioritatea aceasta este esenţialul în poezia „mare" ; dar raportul de apariţie nu este, datorită acestui lucru, readus la raportul real obişnuit nouă, — nu se simulează realitatea. Lucrul acesta e adevărat chiar atunci cînd temele sînt scoase din problematica de viaţă a prezentului.

Felul de fiinţare a planului din spate, cu întregul său conţinut variat, este şi rămîne în suspensie, adică rămîne acela al apariţiei ; iar figurile pe care le înfăţişează poetul nu „există" nicăieri decît în poezie. De aceea, bucata de viaţă care apare înaintea noastră stă izolată, desprinsă din viaţa reală, — aşa cum este încadrată în pictură de fenomenul ramei ; numai că acest fenomen nu este aici obiectiv palpabil, ci conţinut în contrastul fiinţei cuvîntului faţă de figurile înfăţişate. Căci nu trecînd peste cuvînt, ci numai prin mij-

locirea prezenței lui pătrunde vederea noastră înăuntrul vieții care ne apare.

Și la aceasta răspunde faptul că bucata aceasta de viață stă bine conturată în fața noastră, închegată în sine, ca unitate de viață *sui generis*, cu alcătuire palpabilă și într-o totalitate sensibilă intuiției ; un fragment care nu se pierde în viața ce ne înconjoară, ci se detașează limpede față de ea. Ba, chiar aici, altul este spațiul în care el apare, și altul timpul ; căci poezia este esențial o artă a timpului. Figuri, destine, fapte și pasiuni „se mișcă" într-un spațiu și într-un timp al apariției. Citind, ascultînd sau „privind", sîntem „transpuși" în celălalt spațiu și celălalt timp, și noi nu le confundăm cu adevăratul „aici" și „acum", în care ne aflăm cînd citim și ascultăm.

Acesta este cazul chiar atunci cînd materialul folosit în poezie este împrumutat prezentului nostru imediat și propriului nostru spațiu de viață. Țara nimănui a apariției, „lumea poetului", este totuși aceea în care se desfășoară „jocul" evenimentelor. Și, invers, aparține tocmai puterii poeziei să poată face să apară deosebirea vieții umane din timpuri istorice trecute, în forma concretă a prezentului și a trăitului. Privirea pătrunde oarecum prin rama cuvîntului scris în mijlocul vieții străine, care nu mai poate fi trăită în mod real.

e. *Stratul obiectiv intermediar în opera poetică*

Într-un singur punct, opera poetică are cu totul altă situație decît artele plastice. Acestea se adresează direct simțurilor ; și pătura de existență a planului din față, prin care apare planul din spate, este reală și perceptibilă. În creația poetică nu se întîmplă așa, cel puțin nu în chip nemijlocit. Este adevărat, nu lipsește nici aici o pătură reală, dar aceasta nu ajunge. În chip real și sensibil este dat numai cuvîntul, respectiv scrisul ; și, de fapt, apariția de aici și pornește. Totuși, personajele, caracterele, faptele și destinele nu apar direct în cuvînt, ci mijlocite încă o dată, prin altceva, — trebuie desigur să spunem : printr-o pătură intermediară.

Ținînd seama de ea, urmeză să adăugăm aici o corectură determinărilor făcute la început asupra raportului de apariție. Ea nu suspendă, e adevărat, raportul fundamental, dar îl modifică. În ce constă deci caracteristica apariției în creația poetică ?

Ne apropiem de răspunsul la întrebare cu următoarea reflecție. Poetul vorbește rareori direct despre conținutul sufletesc care îl preocupă, de interiorul personajelor pe care le înfățișează. El se menține la început bucuros la exterior, la aceea ce în viață se oferă

simțurilor: gesturile, vorbirea, mișcarea oamenilor, fapta și reacția observată la ei; el arată pe om așa cum i-am trăi și în viața zilnică prezența, pornind de la exteriorizarea lui, cea voluntară și cea involuntară. În felul acesta, el face ca figura să devină pentru noi intuitivă. Dar amănuntele acestea exterioare nu sînt ceea ce constituie esențialul vieții omenești înfățișate; ele nu se acoperă cu viața interioară, cu fapta și suferința omului, cu intențiile, decizia, reușita și nereușita lui, cu atît mai puțin cu convingerile, pasiunile, destinele lui. De acestea este însă vorba în fond.

De ce nu exprimă cuvîntul poetic direct lucrurile acestea? În viața de toate zilele, totuși, noi o facem îndeajuns, atunci cînd vorbim cuiva de o a treia persoană. Răspunsul la aceasta este simplu: deoarece cuvîntul, în vorbirea directă despre lucruri sufletești, este abstract și neajutorat și spune numai generalități. Expresia devine conceptuală și neintuitivă. Poezia însă țintește la concret și la intuitiv. Numai intuitivul are efect imediat și convingător. De aceea, poezia caută să ne facă să „vedem" în gesturile exterioare ale personajelor interiorul lor, așa cum în viață vedem cu ochii, la cei cu care trăim, dispoziția, mentalitatea, emoția, pasiunea lor, fără ca ei să vorbească de ele. Căci fiecare om se revelează necontenit în ceea ce face și ceea ce nu face, în conduita pe care o vedem, întocmai ca în vorbirea pe care o auzim (ori despre ce ar vorbi). El face aceasta fără să vrea, „se trădează". Lucrul acesta îl folosește creația poetică: ea pune personajele să se manifeste, să se trădeze; ea le arată în situații variate și le face să se caracterizeze singure prin conduita lor. Ce dobîndește ea prin aceasta, nu este însă plasticitatea acestei conduite a lor, ci aceea a conținutului lor sufletesc, a grijii și a speranței, a temei lor, a neîncrederii sau a orice ar fi.

Poetul nu vorbește ca psihologul de aceste lucruri, el nu prepară viața sufletească pe masa laboratorului, nu analizează. În locul conceptelor clar definite apar imaginile concrete din viață, scenele pe care ni le arată, situațiile în care pune personajele să se arate. Abstracțiile conceptuale, el nu le cheamă decît rareori în ajutor. Cine vorbește mereu în concepte nu este poet.

Astfel ia naștere în poezie o pătură intermediară specifică, pătură care, deși este ireală, întocmai ca adevăratul plan de dinapoi și, strict vorbind, aparține acestuia, totuși este intuită în chip nemijlocit, în felul lucrurilor sensibile, deși ea nu se adresează simțurilor înseși, ci fanteziei. Ea face să reînvie concret, în reprezentare, imaginea personajelor. Ea alcătuiește astfel un fel de al doilea prim-plan, care joacă acum pentru tot ce urmează rolul datului sensibil. Căci tocmai de un atare termen intermediar are nevoie reprezentarea poetică.

Ea nu este nici mai mult, nici mai puţin decît o pătură de perceptibilitate aparţinînd apariţiei. Ea aparţine apariţiei, deoarece perceptibilitatea ei nu este reală. De fapt, ea este evocată abia prin mijlocirea păturii reale a cuvîntului, dar nu este creată de aceasta singură, ci produsă autonom-reproductiv de fantezie. Şi în măsura aceasta ea aparţine planului din spate, al apariţiei. Potrivit funcţiei sale însă, ea ţine de planul din faţă ; ea este resimţită chiar de cel care ascultă sau care citeşte, ca aparţinînd acestuia, deşi, potrivit modului de fiinţare, aceasta nu este cu putinţă. Totuşi, ea este încă legată în mod direct de cuvînt, şi legătura aceasta strînsă e dată prin strînsa coordonare între sunetul cuvîntului şi sensul lui ; ea slăbeşte numai cînd limba nu este familiară celui care citeşte. În timp ce cuvîntul vorbeşte nemijlocit despre varietatea obiectivă a acestei pături intermediare, se petrece minunea că în fantezie se naşte o întreagă lume de lucruri, de persoane şi întîmplări care posedă caracterul concret al perceptibilului, fără a fi totuşi percepute. Această varietate intuitiv-obiectivă este domeniul perceptibilităţii apariţiei.

Pentru poezie, pătura aceasta intermediară este esenţială, deşi concreţiunea ei — după capacitatea artistică a poetului — poate fi de un grad variabil şi se poate, ocazional, reduce la minimum. Acolo unde dispare în întregime, poezia se transformă în prezentare prozaică şi vorbirea devine conceptuală, seacă, abstractă. Cu aceasta, funcţia perceptibilităţii apariţiei nu este însă epuizată. Ea, dimpotrivă, subzistă abia prin aceea că, la rîndul ei, ea face să apară aceea ce nu poate fi perceput, viaţa sufletească şi spirituală cu complicaţiile, situaţiile, conflictele sale, — nu altfel decît o face culoarea vizibilă, în pictură, să apară pe pînză.

Acesta este dezavantajul poeziei faţă de artele plastice, faptul că ea nu se poate adresa direct percepţiei, — nu, cel puţin, în bogăţia obiectivă variată cu care percepţia face cu putinţă „în viaţă, retrăirea vieţii", ci trebuie să intercaleze o pătură ca surogat, în care reprezentarea trece în locul percepţiei. Căci planul din faţă cu adevărat real în opera poetică, scrisul care se poate vedea, şi chiar cuvîntul care se poate auzi, rămîne în schimb palid, schematic şi abstract.

Desigur, acest dezavantaj este contrabalansat în parte de faptul că fantezia cititorului, trezită la activitate autonomă, este în multe privinţe mai bogată decît percepţia şi are libertate de mişcare în limite mult mai largi. Depărtarea păturii concret-sensibile a planului din faţă în irealitatea purei apariţii (aşadar, de fapt, a planului din spate) are astfel şi avantajul unei mai mari libertăţi de alegere şi al unei mai mari varietăţi. În poezie, arta se îndepărtează cu un pas mai mult de imitaţie.

Fără îndoială, intervenţia abstracţiei în vorbire, care constituie planul din faţă, singur real, nu poate fi niciodată suprimată cu totul. Cuvintele sînt şi rămîn în definitiv concepte, şi conceptul produce un efect neintuitiv şi neartistic, oricît ar fi de adevărat că elementul originar într-însul este ceva intuitiv de natura imaginii. Tocmai elementul originar este, în mijlocul banal de comunicare, de mult uitat şi dispărut. Planul ireal din faţă (pătura intermediară) are însă nevoie tocmai de intuitivitate. În faţa acestei inadecvări, plăsmuitorul artistic al vorbirii ştie să se ajute, mlădiind sensul convenţional al cuvîntului, înviindu-l şi liberîndu-l din înţepenirea lui.

Pentru aceasta există multe mijloace, pe care şi în viaţă le foloseşte uneori vorbirea spirituală sau cea foarte personală şi încălzită de sentiment. Există desigur înţelesul particular, unic, care poate fi introdus în interiorul cuvîntului prin legătura singulară a cuvintelor; fiece cuvînt este maleabil în înţelesul său, cu toată coordonarea fixă ce stă la baza funcţiei lui de comunicare, şi în nuanţele particulare se schimbă de fiecare dată şi sensul lui, după sensul întregii vorbiri. Există totodată posibilitatea să redobîndim iarăşi, din uzura sa, caracterul originar, concret şi plastic, al cuvîntului. Ambele mijloace sînt bine cunoscute şi curente în poezie. Ele constituie transparenţa caracteristică a vorbirii artistice. Este nevoie însă de puterea particulară de modelare a expresiei poetice, pentru a o ridica deasupra simplului joc şi a o face elocventă.

f. *Teatrul şi arta actorului*

Dezavantajul poeziei de care am vorbit adineaori se aplanează în arta dramatică, — dar numai prin aceea că se interpune o a doua artă şi un al doilea artist între poezia propriu-zisă şi cititor: arta actorului şi actorul. În felul acesta, pătura intermediară este transpusă în real, este sustrasă fanteziei reproducătoare şi trecută în perceptibilitatea reală. „Planul din faţă ireal" este realizat; pătura obiectivă în care personajele poetice se mişcă spaţial-temporal, vorbesc, îşi desfăşoară mimica, devine vizibilă, poate fi auzită, poate fi nemijlocit trăită. Cititorul devine spectator.

Cu aceasta se schimbă unele lucruri. Primul este interpunerea artei interpretative însăşi între creatorul spiritual şi spectatorul care contemplă opera. Este o artă de ordinul al doilea — ceea ce nu trebuie înţeles în sens peiorativ —, ea stă încă foarte aproape de poezie, este totuşi de un fel deosebit. Poezia devine dependentă de ea, trebuie să ţină seama de ea, să socotească cu ea (cu capacitatea de a fi reprezentată pe scenă, de a fi jucată, cu efectul scenic); ea trebuie

acum să recurgă la actor, la regie, ba chiar la un întreg aparat real, la scenă, la rampă, la culise — într-un cuvînt, la teatru. Fiece poet știe ce înseamnă această dependență, mai ales pentru începător : el nu poate păși direct în fața publicului, trebuie acceptat de teatru, e supus așadar întîi selecției severe a celeilalte bresle (reprezentată de secretarul literar).

Al doilea lucru este că opera poetică însăși capătă o altă formă de apariție. Aparatura exterioară a scenei creează o delimitare caracteristică, înrudită cu efectul înrămării din pictură. Poezia ca „reprezentare scenică" are nevoie de o desprindere mai puternică din legătura reală a vieții, și anume tocmai fiindcă ea ne face să vedem personajele poetice, să auzim vorba lor. „Podiul" însuși are un efect izolator, el nu „este" lumea, are numai „semnificația" lumii. Rampa este o graniță de netrecut ; ea nici nu este depășită în cursul spectacolului.

În această măsură se poate spune că : raportul între păturile poeziei nu se complică prin reprezentarea ei scenică, ci se simplifică. Abia acum — în unirea cu efectul scenei —, poezia se găsește într-o poziție exact paralelă cu aceea a operei artelor plastice : acum ea nu mai atîrnă de fantezia spectatorului (ca cititor), ci se adresează direct vederii și auzului sensibil ; perceptibilitatea apariției este înlocuită de percepția reală.

Și de aici decurge al treilea lucru : opera poetică devine acum și în conținutul ei dependentă de arta actorului. Căci tocmai realizarea păturii intermediare nu este opera poetului, ci a mimului. Lui, care are rolul de a înfățișa, îi cade sarcina întreagă a modelării detaliului sensibil, perceptibil. El are mînă liberă în ce privește nenumăratele amănunte imponderabile. El devine colaborator la plăsmuirea operei, ba chiar poet asociat. În felul acesta, el e departe de a fi doar un artist reproductiv ; el este, în felul său și în limitele sale, totodată artist productiv.

Poetul, în adevăr, nu poate fixa toate detaliile perceptibile ale acțiunii — așa cum redă de pildă pictorul detaliile vizibile, pînă la cel din urmă (în limitele selecției pe care o urmărește) — ; pentru aceasta, materia lui, cuvîntul, este mult prea rigidă. El trebuie să recurgă la arta congenială a prezentării scenice, care duce pînă la capăt modelarea conținutului modelat de el în materia vorbirii, și tocmai de aceea modelat numai pe jumătate ; ea îl umple cu viață. Lucrul acesta, actorul îl poate face numai adăugînd detaliile care îi lipsesc încă, și anume după socotința lui proprie și potrivit propriei lui retrăiri (*Einfühlung*) spontane a spiritului poeziei (a „rolului") ; dar totodată numai întrucît îl „joacă", intervenind cu întreaga sa persoană proprie, îl pune în acțiune, îl face perceptibil. Persoana lui

devine instrument, acţiunea devine mediu — pentru apariţia celuilalt, a persoanei înfăţişate, a personajului intuit şi vizat de poet. Ceea ce înseamnă că actorul are funcţia de a „interpreta". Şi aceasta vrea să zică, prin urmare, că ceea ce el realizează este artă adevărată, creatoare. Lucrul acesta se vede cel mai limpede în reprezentaţia nereuşită; căci nu oricine stăpîneşte ceea ce pretinde meşteşugul este un artist. În cazul acesta spunem că rolul nu este „reuşit", şi înţelegem prin aceasta că figura intuită de poet nu a fost corect înfăţişată. Căci tocmai fiindcă actorul are libertatea modelării, el poate şi da greş. Interpret mare este numai cel congenial, cel care poate modela detaliile imponderabile pe baza contactului sigur cu spiritul rolului său.

Pe de altă parte, tocmai în cazul unei înalte arte interpretative se poate vedea libertatea proprie plăsmuirii artistice. De fapt, cu fiecare reprezentaţie, spectacolul devine altul. Interpretarea actorului (respectiv, a regizorului) îl schimbă. Şi prin aceasta, chiar identitatea „operei" create de poet, care în alte arte este atît de uimitor de stabilă, este în anumite limite suspendată aici. Ea se sparge în multiplicitatea reprezentaţiilor succesive. Ce este demn de remarcat este faptul că aceeaşi identitate a operei nu dispare de loc, ci rămîne subzistentă în spatele diferenţelor de interpretare, neclintită şi, pentru orice cunoscător al „piesei", deasupra îndoielii.

Acestui lucru îi corespunde deosebirea enormă în felul obiectivaţiei. Poetul şi actorul obiectivează aceleaşi evenimente, conflicte, pasiuni, destine, şi aceleaşi figuri. Poetul însă duce modelarea în cuvînt numai pînă la jumătatea concreţiunii; el rămîne, chiar în epopee şi în roman, dependent de fantezia cititorului, chemată să le întregească. De aceea, el modelează într-un material durabil, căci nimic nu este mai durabil decît scrisul (care poate fi copiat şi multiplicat, chiar fără a fi înţeles); el modelează oarecum „pentru veşnicie". Actorul modelează „interpretînd" ceea ce este doar scris şi lăsat în voia fanteziei, adică realizează din aceasta ceea ce poate fi realizat; el modelează pînă la capăt aceea ce era numai pe jumătate modelat, preluîndu-l şi dîndu-i caracter deplin concret şi intuitivitate sensibilă. Dar el modelează într-un material fugitiv, în vorbirea sonoră şi în mişcarea vizibilă, în gest şi în mimică. Este ce e mai trecător din tot ce este supus trecerii. Cu un cuvînt, el modelează pentru clipă.

Este destinul interpretării sale, ca ea să nu se poată conserva. Există, desigur, în film o relativă conservare a ceea ce e fugitiv. Fireşte, nu trebuie să o subevaluăm pentru faptul că este o cucerire tîrzie şi renunţă la o parte din vivacitatea scenei. Aici se arată însă că fugitivitatea nu ţine numai de materialul singur; la rîndul lor, gustul

şi forţa de convingere a interpretării se schimbă, simţul dramatic al epocilor este variabil, înţelegerea caută drumuri noi, chiar cînd vechea operă poetică subzistă încă mai departe neschimbată. Reprezentarea particulară, tocmai fiindcă ea modelează detaliul pînă la capăt, cedează locul altei şi altei interpretări.

De aceea, arta actorului este şi rămîne o artă a clipei, şi „posteritatea nu împleteşte mimului nici o coroană". * Alături de interpretările pe care el le dă, opera poetului rămîne neclintită în semiconcreţiunea ei şi se oferă unor interpretări mereu noi. De aceea, poetul este cel ce supravieţuieşte în conştiinţa posterităţii, fără echivoc. Durata numelui său este, ca pretutindeni în arte, mai degrabă durata obiectului creat ; în cele din urmă, aşadar, aceea a obiectivaţiei.

g. *Realizare şi derealizare*

Se poate însă auzi, împotriva tuturor acestor afirmaţii, obiecţia că, în interpretarea actorului, întreaga acţiune a operei poetice ar fi, dimpotrivă, atrasă în planul realităţii, transpusă în întîmplare reală. Dacă lucrurile stau astfel, e manifest că nu mai rămîne nici un loc pentru un plan secund ireal, care să poată apărea înăuntrul celui real ; şi legea obiectivaţiei, împreună cu raportul de apariţie şi cu condiţia de fiinţare a „frumosului" — aşadar, a obiectului estetic în genere — este suspendată.

Acestei obiecţii trebuie să-i răspundem. Ea constituie o completă neînţelegere. Întîi, chiar în cazul unei complete realizări a acţiunii, ar rămîne încă foarte mult loc pentru planuri secundare. Al doilea, aici e transpusă în realitate, şi deci atrasă în primul plan, numai o parte din ceea ce apare în piesă, nicidecum însă întregul acţiunii reprezentate.

Acţiunea nu este activitate exterior vizibilă — esenţa ei se găseşte în spate, în ceea ce nu se poate vedea. Adevărata acţiune, „drama" ca atare, rămîne în reprezentaţie tocmai ireală. Reale sînt numai cuvîntul vorbit, mimica şi celelalte mişcări ale personajelor, gestul, dialogul, pe scurt, ceea ce se poate vedea şi auzi din scenă. „Scena", ea însăşi, înţeleasă ca parte a acţiunii, rămîne ireală. Acţiunea aparţine tot timpul „apariţiei", elementul vizibil şi sonor constituie numai mediul în care şi prin care ea apare. Ea însăşi se desfăşoară în planul situaţiilor sufleteşti şi al hotărîrilor, al urii şi iubirii, al suferinţei şi succesului, al destinelor şi al modului cum ele sînt purtate.

* Schiller, prologul la *Tabăra lui Wallenstein*, v. 41 *(n.r.)*.

Acesta este, evident, un alt plan. Toate acestea rămîn cu desăvîrşire nereale. Nici nu trebuie să devină reale. Actorul nu iubeşte şi nu urăşte, el nu suferă, şi destinul pe care îl înfăţişează nu este destinul său. Toate acestea „apar“ numai, sînt „jucate“, înfăţişate. Şi de aceea numim opera reprezentată „piesă jucată“, iar despre interpret spunem că este cel care o „joacă“ *(Schauspieler)*.

În acelaşi sens, personajele poetice de pe scenă — Wallenstein, Faust, Richard al III-lea — nu sînt reale, ci numai reprezentate, „jucate“. Real este actorul viu cu mimica şi vorba sa, dar nimeni din sală nu îl va confunda cu regii, eroii sau intriganţii pe care îi joacă.

Tocmai acesta este punctul hotărîtor în arta teatrală şi scenică, faptul că nici personajele înseşi, nici destinul şi acţiunea — aşadar, tot ceea ce este cu adevărat în cauză — nu sînt realizate. Şi numai aşa este cu putinţă ca spectatorul să aprecieze, la rîndul ei, arta actorului, ba chiar numai să o observe. Dacă spectatorul ar voi să socotească drept reală acţiunea de pe scenă, atunci aportul interpretului ar trebui să dispară cu totul pentru el.

Şi, ceea ce este poate şi mai important : dacă el ar lua acţiunea jucată drept reală, atunci i-ar fi cu neputinţă să stea liniştit pe scaun gustînd, contemplînd şi ascultînd, martor al unei intrigi rafinate sau chiar al crimei şi asasinatului, ori chiar numai al adîncii suferinţe sufleteşti. Scena l-ar pune astfel în faţa unei exigenţe cu totul false. Sensul jocului tragic ar trebui să se răstoarne reducîndu-se la pura brutalitate, iar sensul comicului la lipsa de inimă. Nici un teatru nu pretinde de la spectatori ceva de felul acesta. Toate teoriile care vorbesc aici de „iluzie“, adică de simulare a unor întîmplări reale, sînt false pînă în temelie şi au avut ca efect o dezorientare estetică mergînd pînă la suprimarea sensului acţiunii dramatice. Conştiinţa infantilă, în schimb, care în faţa scenei este în adevăr prada iluziei, nu este o conştiinţă estetică.

Lucrurile stau, în realitate, invers : faptul de la sine înţeles, însoţind tot ce vedem şi tot ce ascultăm, că noi avem ştiinţă de joc şi de irealitatea acţiunii de pe scenă, este condiţia neapărată a intuirii şi a gustării contemplativ estetice. Întregul raport poate fi privit şi din perspectiva „jocului“ ; în adevăr, real din tot ce înfăţişează scena este numai jocul însuşi ; acţiunea jucată nu este reală şi nici nu este luată drept reală, ea este numai „jucată“. Aceasta împrumută subiectului înfăţişat nuanţa unei lipse de gravitate. Căci acţiunea, în ce o priveşte, este cu totul gravă. Dar gravitatea este jucată. Numai astfel este cu putinţă ca sensul jocului să poată fi grav şi semnificativ, ba chiar sublim, fără ca jocul să înceteze de a fi joc. Datorită acestui lucru, jocul de pe scenă este radical deosebit de jocul copilului. Cel din urmă se mişcă în mare măsură pe planul iluziei ; copilul

nu păstrează nici o distanţă faţă de ceea ce joacă, el se identifică întreg cu aceasta.

O confirmare limpede a acestui raport o constituie nevoia, resimţită de oricare tehnică a scenei şi a jocului, să se limiteze realismul. Cei vechi foloseau în acest scop cîntările şi procesiunile larg desfăşurate dintre „episoade", ei aveau corul, cu efect de acompaniament extra-dramatic. Ei aveau versul în dialog. Ei îndepărtau din scenă orice element de violenţă şi de groază, îl lăsau să se consume „în spatele scenei". Multe din această tehnică s-au păstrat vreme îndelungată în arta dramatică ; de pildă, versul — mijlocul cel mai eficient în modelarea vorbirii.

Un important pas mai departe îl face opera timpurilor moderne. Muzica într-însa nu este de loc numai acompaniere — oarecum „ilustrare a elementului sufletesc", cum s-a considerat —, ci, dincolo de aceasta, mijlocul cel mai radical de desprindere din realitate. Căci muzica este, ca atare, în esenţa sa, nedramatică şi fără caracter obiectiv. Ea acţionează împotriva întregii realităţi obiective. De altfel, o dată cu ea se introduce în genere, în poezie, un element străin, care nu mai face parte dintr-însa, o artă de un alt fel, şi sinteza cu ea constituie un capitol particular al esteticii.

Cu totul în general însă, orice atenuare a realismului scenic — chiar prin stilizarea exteriorului — trebuie înţeleasă ca o derealizare artistică ; principial, desigur, chiar acolo unde ea lucrează cu mijloace discutabile. Căci ea acţionează conştient împotriva momentului „imitaţiei" (aşadar, adevăratei *mimesis*). Aceasta poate merge chiar prea departe, poate depăşi marginile dramaticului ; aşa a fost deja în comedia antică a tipurilor, mai ales însă apoi în cea modernă. Mult depăşite sînt ele în scenele bufe, în personajele populare al paiaţei şi al lui Arlechin. Dramaticul cedează aici locul efectului ieftin, farsei, şi în cele din urmă dispare cu totul în glumă şi în nimicuri.

Important este, sub acest raport, că, în arta scenică serioasă a timpurilor noi, desprinderea aceasta din realitate nu mai priveşte „jocul" propriu-zis al actorului. Aici rămîne realismului drum liber, — semn clar că apariţia elementului sufletesc şi interior nu se poate lipsi totuşi de un anumit adevăr al naturii, care să-i dea certitudine ; dar poate şi un semn că pericolul iluzionismului nu mai subzistă pentru spectatorul de astăzi, sau cel puţin nu este iminent. Aceasta o dovedeşte, înainte de orice, puterea de expresie a marilor actori în înfăţişarea caracterelor, care trece mult dincolo de tipicul pur. Căci fiece caracter omenesc viu este ceva unic, individual.

Dacă punem alături gestica convenţională a artei scenice chineze, sau chiar numai jocul foarte stînjenit, cu coturn şi mască, aşa cum

era propriu scenei atice, atunci vedem întreaga gamă de nuanţe în care se împletesc desprinderea de realitate şi realismul.

Privit în ansamblu, avem în reprezentarea scenică aceeaşi stratificaţie care constituie legea de bază în orice poezie şi în toate artele reprezentative în genere. Numai în conţinut ea este deplasată. „Jocul" este deplasarea „perceptibilităţii apariţiei" înăuntrul realităţii şi perceptibilităţii reale. Primul element, încă apropiat de simţuri, al planului din spate, trece astfel în planul din faţă. Dar numai primul ; toate celelalte, acţiunea însăşi şi personajele care acţionează, rămîn pură apariţie. Şi acolo unde jocul ca atare este şi el sesizat, acolo acţiunea este deosebită limpede de el şi înţeleasă ca reală.

CAPITOLUL 7. PLAN PRIM ŞI PLAN DE SPATE ÎN ARTELE NEREPREZENTATIVE

a. *Jocul liber cu forma*

Ar trebui poate să spunem mai bine că nu există arte nereprezentative. Ceva, în orice modelare artistică, omul reprezintă totuşi : anume pe sine însuşi.

Lucrul acesta nu trebuie înţeles în mod prea îngust. Ceea ce se revelează în operă nu trebuie să fie persoana proprie a artistului, poate fi şi tipul comun căruia el îi aparţine şi ale cărui particularităţi, după ţară, popor şi timp, el le are în sine. Ceva de acest fel trebuie să existe totdeauna. Dar acest ceva nu este aceea ce înţelegem cînd vorbim de „arte reprezentative". Aici ne gîndim la tema particulară, la subiect. Acelaşi artist poate trata felurite subiecte, fără ca esenţa lui proprie, şi ea exprimată, să se schimbe.

Afară de aceasta, esenţa proprie nu este explicit înfăţişată, ea apare numai odată cu tema, şi adesea abia pentru cel ce se află la distanţă, pentru urmaş. Ea tocmai nu a fost transformată în temă. Şi acolo unde ea devine temă, de pildă în autoportret, acolo ea nu este iarăşi decît una dintre multe altele posibile. Nu se poate deci spune, datorită acestui fenomen, că toate artele sînt deopotrivă reprezentative. Căci reprezentarea de sine, involuntară, a artistului este accesorie : ea se adaugă tratării conştiente a temei.

Putem aşadar trata aparte grupa : arhitectură, muzică, ornamentică. Căci, în chip manifest, lucrurile stau aici altfel. În muzică, fireşte, aceasta este adevărat numai cînd facem abstracţie de cîntecul însoţit de text şi de aşa-numita „muzică programatică" ; de ce totuşi putem şi trebuie să facem aceasta, rămîne să o spunem mai departe. Deocamdată ajunge motivul că textul şi titlul nu „sînt" muzică. Nu

trebuie deci să procedăm prea cu uşurinţă cînd e vorba de transpunerea unor puncte de vedere proprii reprezentării, în muzică. Căci există şi „muzică pură", care nu posedă teme extramuzicale şi nici nu are nevoie de ele. Lipsa unor atare teme este însă tocmai elementul comun celor trei arte pe care le-am numit, oricît de deosebite ar putea fi ele altminteri.

Fără îndoială, acesta nu este decît elementul negativ general din ele. Elementul afirmativ corespunzător nu se poate determina atît de lesne. Îl putem vedea însă, deocamdată şi fără să ne angajăm, într-un joc pur, deşi nu totdeauna cu totul liber, cu forma însăşi, într-o materie anumită.

Materia este aici o dată masa grea, altă dată sunetul muzical. Se înţelege de la sine că fiecare din ele permite numai un joc foarte deosebit cu forma. Forma însăşi nu este însă determinată de materie decît în genul ei, deci în mod primar prin dimensiunile în care materia se întinde ; opoziţia dintre o artă a spaţiului şi o artă a timpului desparte domeniile întregi ale modelării ; totuşi, ea este departe de a fi suficientă pentru a defini specificul lor. În adevăr, şi poezia este o artă a timpului, iar arta plastică, o artă a spaţiului. Înainte de orice însă, înăuntrul a ceea ce permite materia, modelarea particulară însăşi este cu totul autonomă.

Aici, în adevăr, începe aceea ce sîntem tentaţi să numim „joc liber cu forma ca atare". E vorba de o activitate în adevăr creatoare, care intervine aici principial în locul reprezentării, de un joc cu totul numai de dragul lui. Căci „reprezentarea" este legată de obiecte de natură extraestetică şi începe cu imitaţia. Ea trebuie să „nimerească" subiectul şi poate să îl şi „greşească". Aici, în schimb, nu e vorba de ţintire şi de greşire — în orice caz, nu în sensul acesta — ; nu este dat nici un original, nici un model, nici o figură care să poată fi retrăită. Nu avem la bază nici o formă prezentabilă. De aceea, modelarea formei este aici cu totul autonomă, este de o libertate de natură diferită şi mai mare decît în artele reprezentative. Ea este pură producţie, fără moment mimetic sau reproductiv, pură „creaţie din nimic".

Libertatea aceasta în arhitectură şi în ornamentică este plătită cu o oarecare lipsă de libertate de altă natură.

Arhitectura serveşte unor scopuri practice, care nu au în sine nimic de-a face cu frumuseţea. Chiar acolo unde ele sînt scopuri de cel mai înalt fel, ele înseIe rămîn totuşi de natură extraestetică, ca de pildă în construcţia de temple şi biserici, sau chiar de palate etc. Aşa cum cele dintîi slujesc serviciului divin, tot astfel cele din urmă ideii de forţă politică şi strălucirii ei. În casa simplă de locuit domină cel

mai puternic scopul practic. Dar remarcabil este faptul că, luat în ansamblu, el nu turbură momentul valoric estetic, ci mai degrabă îl susţine. El acţionează aici ca un fel de condiţie prealabilă, şi frumuseţea formei casei, acolo unde e realizată, îl primeşte deplin în ea, fără să îi conteste ceva.

În arta ornamentală, lucrurile stau altfel. Ea însăşi nu serveşte direct unor scopuri practice, servesc în schimb obiectele în care ea se prezintă : în arhitectură, în obiectele de folosinţă, în desenele de covoare. Ea este în această măsură o artă neautonomă, este încorporată într-un întreg al formei pe care nu îl poate frînge, chiar dacă acesta nu îi dă decît cadrul. Înăuntrul cadrului, însă — de pildă, al suprafeţei care urmează să fie umplută — ea este relativ liberă şi se poate, pe deasupra, apropia de artele plastice. Cînd face aceasta, ea împrumută şi multe din temele acestora. Dar aceasta nu ţine de esenţa sa. În primul rînd, ea se reduce la jocul liniilor, al culorilor sau al motivelor spaţiale, care sînt prezente numai de dragul lor însele.

Cu adevărat liberă este numai muzica, şi anume numai cea pură. Căci şi ea „poate" sta în serviciul unor scopuri. În muzica pură, principiul „jocului" ajunge la deplină independenţă. Muzica este un joc în sunete, succesiuni de tonuri, armonii şi timbre — într-o materie deci care se sustrage în cea mai largă măsură scopurilor extraestetice. În măsura aceasta, ea este cea mai liberă dintre arte. Şi anume ea este liberă pe două laturi : este tot atît de liberă de tema extraestetică, adică de subiect, ca şi de scopul extraestetic.

De aceea, momentul creaţiei constituie aici o problemă particulară, se atinge aici un grad de productivitate pe care celelalte arte nu îl cunosc. Compoziţia este întemeiată pe invenţie — pe surprindere şi descoperire interioară —, astfel încît chiar „tema" muzicală însăşi este liber creată, un pur produs al fanteziei muzicale.

Întrebarea esteticii referitoare astfel cu adevărat la esenţa acestor arte este următoarea : mai este vorba în genere într-însele de acelaşi fel de frumuseţe ca în artele reprezentative ? Sau apare aici un al doilea gen de frumuseţe ?

Al doilea răspuns ar fi în fond de aşteptat. Dacă, în artele reprezentative, frumuseţea stă în raportul de apariţie, aşadar nici în planul real din faţă, nici în cel ireal dinapoi, ci numai în apariţia celui din urmă în cel dintîi, situaţia se schimbă cu totul acolo unde nu există opoziţia acestor pături. Acolo unde nu există subiect, nu poate nici să apară ceva. Există deci încă un tip de frumos care să subziste numai în purul raport al formei ?

În sensul acesta vorbesc, în orice caz, două temeiuri : unul stă în caracterul jocului liber cu forma, deşi într-o materie determinată ; al doilea însă devine palpabil în analogia cu frumosul naturii şi cu frumosul uman, care cu atît mai mult nu au nici o temă (subiect) la bază. Acestea sînt punctele de plecare a două argumente serioase care se ridică împotriva cuprinderii frumosului în raportul de apariţie. Poate că în adevăr nu orice frumuseţe este de acelaşi fel ? Sau nu cumva, în fond, orice frumuseţe este de un fel deosebit, şi atunci tendinţa purei estetici a formei ar avea dreptate, într-un sens nou ?

b. *Frumosul muzical*

Cercul de probleme atins astfel îşi are în chip manifest fenomenul central în muzică. Muzica este arta „liberă pe două laturi". În ea, aşadar, trebuie să încercăm să sesizăm problema fundamentală.

Nu este nevoie să punem de la început întrebarea dacă frumosul muzical este în genere un frumos de un alt fel. Ajunge deocamdată să ne întrebăm dacă există în muzică un raport de apariţie, şi dacă, în cazul cînd el se poate constata, el poate să susţină fenomenul frumosului muzical. Pentru aceasta trebuie, evident, să lăsăm deocamdată la o parte muzica cu program ; chiar şi liedul, care este deja artă combinată (poezie şi muzică) ; şi nu trebuie să ne înşele faptul că începuturile muzicii trebuie căutate tocmai în lied. Este greşit să vrei să judeci un domeniu larg dezvoltat al spiritului, cu producţiile lui înalte, din perspectiva unor începuturi primitive. Ceea ce a devenit a putut lăsa începuturile sale istorice de mult înapoia sa.

Apoi nu trebuie nici să ne uşurăm prea mult problema, considerînd din capul locului dispoziţia sufletească (durere, bucurie, neastîmpăr, nostalgie), care incontestabil se exprimă în muzică, ca fiind planul ei din spate. Aceasta nu se poate, chiar şi numai pentru motivul că dispoziţia constituie o pătură situată mai adînc înăuntru. Pe lîngă aceasta, se ajunge astfel prea repede iarăşi în vecinătatea muzicii cu program. Lucrul acesta trebuie rezervat pentru un stadiu ulterior al problemei. Deocamdată însă se poate dovedi că şi în muzica pură — şi anume dincoace de orice conţinut sufletesc — există o stratificare şi un raport de apariţie. Se înţelege că el revine în orice altă muzică, chiar în transpunerea muzicală a unor opere poetice. Numai că acolo el nu este pus la îndoială, cum este pus în muzica pură.

Trebuie să plecăm de la faptul că sunetul muzical, tonul, constituie aici „materia" în care se face modelarea. Aşadar, succesiunea şi legătura sunetelor trebuie socotite în muzică drept pătură reală şi

prim-plan *. Se pune deci întrebarea : se găseşte în opera muzicală ceva care se ridică deasupra sunetelor percepute sensibil, devenind pentru auzul muzical ceva ce planează deasupra lor ? Sau, ca să folosim imaginea de mai înainte : există aici ceva care, stînd înapoia sunetelor, se desprinde de ele, constituind însă un plan de spate care apare prin mijlocirea lor, şi anume astfel încît rămîne conţinut muzical autentic şi propriu-zis ?

Se poate arăta că lucrul acesta, în adevăr, există. El trebuie doar căutat acolo unde poate fi găsit, — nu departe, dincolo de lumea sunetelor, ci aproape încă de ea şi înăuntrul genului ei.

Muzica, anume, — o „bucată", o compoziţie, o „mişcare" — nu este de loc singură sonoritate sensibil-perceptibilă ; ci totdeauna se găseşte ceva dincolo de aceasta, „ceva muzical perceptibil", care necesită o cu totul altă sinteză din partea conştiinţei percepătoare, decît aceea pe care o poate efectua pura auzire acustică. Acest alt ceva este un întreg mai mare şi constituie planul din spate, care nu mai are caracter sensibil.

Ceea ce se poate „auzi" pur sensibil „laolaltă" *(Zusammenhören)* este o alcătuire de sunete, de tonuri strîns limitată. O sonată, o „mişcare", chiar un preludiu nu se reduc nici pe departe la atîta. Auzim, fireşte, sensibil-real (pur acustic) laolaltă, o succesiune limitată de sunete, tot astfel o succesiune de armonii, totuşi numai atît cît se întinde retenţia acustică (prelungirea a ceea ce tocmai am auzit). Şi retenţia nu durează mai mult decît cîteva secunde, mai ales cînd muzica continuă şi sunetele noi se suprapun, ştergîndu-se continuu, peste ceea ce temporal a dispărut.

Pe deasupra : a auzi cu adevărat laolaltă (sensibil-acustic) întreaga masă a sunetelor şi structura armonică a unei „mişcări" nu este muzical cu putinţă, chiar şi pentru motivul că rezultatul ar fi o disarmonie insuportabilă. Auzul este un simţ al timpului, şi muzica este o artă a timpului. O „mişcare" este extinsă temporal, ea constă tocmai în succesiune — şi anume într-o succesiune care se întinde mult mai departe decît poate ajunge retenţia.

* Realitatea acestei „pături reale" nu trebuie, fireşte, luată în sens mai literal decît cînd vorbim de materia poeziei, de cuvînt, care şi el este o alcătuire sonoră. Sunetele nu sînt reale în sens strict, deoarece ele nu subzistă ca atare decît pentru cel care le aude. Dar lucrul acesta îl putem lăsa aici la o parte. Căci esenţialul în „pătura reală" a unei lucrări muzicale este şi rămîne prezenţa sensibilă, existenţa pentru percepţie ; şi aceasta este îndeplinită în sensul complet al cuvîntului.

În consecință, ea nu este, în nici un moment al desfășurării sale sonore în timp, laolaltă, ca un întreg. Mișcarea necesită timp, ea trece pe dinaintea urechii noastre, își are durata ei ; în fiece clipă nu este prezentă celui care ascultă decît o porțiune. Și totuși, ea nu este, pentru ascultători, sfîșiată în bucăți, ci este sesizată ca legătură, ca întreg. Așa cel puțin în adevărata audiere „muzicală" : cu toată separarea ei în stadiile temporale, ea este sesizată ca o coexistență — e adevărat, nu ca ceva simultan în sens temporal, totuși ca un ansamblu solidar, ca unitate.

Unitatea aceasta este încă temporală, e adevărat, dar ea nu alcătuiește o simultaneitate. Și o succesiune, ca atare, poate fi o unitate. Numai că unitatea nu poate fi produsă pe planul auzului sensibil, ci numai în realizarea unei sinteze, care trebuie să se înfăptuiască abia pe planul audierii muzicale. Ba, în genere, în realizarea aceasta abia constă audierea muzicală — în opoziție cu auzul sensibil. Căci nu sunetul momentan, ci abia întregul în unitatea succesiunii sale constituie alcătuirea muzicală sonoră a mișcării. Și numai pe baza acestui întreg, detaliul cuprins într-însul — ansamblul perceptibil auzului — își dobîndește sensul.

Se va obiecta, poate, că lucrul acesta este ceva de la sine înțeles, că nu există nici o muzică altfel decît prin raportarea laolaltă a elementelor temporal-dispersate, oarecum prin auzirea lor în una. Obiecția aceasta nu face decît să confirme teza noastră ; tocmai acest lucru, în muzică de la sine înțeles, îl avem aici în vedere. Aici e ca pretutindeni : abia filosofia remarcă ceea ce e demn de remarcat și semnificativ — poate enigmatic — în ceea ce se înțelege de la sine ; căci tocmai acesta este admis fără a i se da atenție, atîta timp cît e socotit doar ca ceva obișnuit și cît timp nu a început încă reflecția asupra sensului său adevărat. Nici estetica de pînă acum nu a analizat în mod conștient aici raportul fundamental, și de aceea nu a remarcat problema ascunsă în el.

În ce constă însă problema ? Ca să înțelegem aceasta, trebuie să ne întoarcem privirea înapoi, pînă la analiza categorială a timpului. Timpul, în adevăr, este desfacerea oricărui lucru real în succesiunea stadiilor temporale ; un om, de pildă, nu este în nici un moment al vieții sale laolaltă, ca întreg, căci ceea ce era, el nu mai este, și ceea ce va fi, el nu este încă ; numai în timpul propriu intuiției (care nu coincide cu timpul real), așadar subiectiv, este intuirea laolaltă, în anumite limite, posibilă, deoarece conștiința posedă în timpul propriu intuiției aceea ce în timpul real nu posedă nici un lucru și nici un proces : libertatea de mișcare. În viață, sesizarea a ceea ce se petrece

atîrnă totdeauna de ceea ce e dat momentan, sau de sectoare foarte limitate. În artă, lucrurile stau altfel *.

Muzica săvîrşeşte tocmai unitatea şi totalitatea închisă a ceea ce era dispersat în succesiunea temporală. Sinteza aceasta se înfăptuieşte în audierea muzicală însăşi, şi anume mult peste graniţele înguste ale cuprinderii plăcerii acustice. Dar ea nu se realizează dintr-o dată, ci succesiv, în cursul audierii sensibile, şi anume pe baza unei unităţi şi conturări interne cu totul precise a operei sonore. Aceasta constituie în adevăr o conexiune obiectiv articulată, un edificiu în care toate amănuntele trimit înaintea şi înapoia lor ; şi aceste trimiteri sînt sesizate ele însele în întreg, desigur fără reflecţie şi ca lucru de la sine înţeles. Căci numai întrucît ele sînt sesizate, este resimţită totalitatea ca atare, în succesiunea sunetelor. Şi numai unde ea este resimţită, opera este înţeleasă muzical.

Unitatea muzicală a operei sonore are în adevăr ea însăşi caracterul unei sinteze. Aceasta înseamnă că ea este „compoziţie" *(compositio* este simpla traducere a cuvîntului *synthesis)*. O atare unitate nu poate fi sensibil auzită. În această măsură, ea este în mod veritabil apariţie, şi anume o apariţie mijlocită de audierea sensibilă. Ea aparţine deci planului de spate al operei sonore. Luînd însă lucrurile pe latura obiectivă, ea este unitatea sintetică în care sunetul respectiv stins, pe care sensibil nu-l mai auzim, este reţinut şi alcătuieşte astfel, ca ceva încă prezent, un element esenţial al întregului ce se edifică succesiv în audierea muzicală.

Sinteza trebuie săvîrşită de însuşi cel ce audiază. În măsura aceasta, el este re-creator şi este el însuşi activ componistic.

c. *Fenomenul planului de spate muzical*

Caracteristica fundamentală a operei de artă muzicale constă deci în faptul că, în desfăşurarea ei temporală, prin mijlocirea legăturii interne a părţilor sale, ea permite auditorului să degajeze unitatea de compoziţie a construcţiei, deşi aceasta nu poate fi sensibil auzită. Căci ea este o unitate care nu e dată laolaltă în nici unul din stadiile efectului acustic, constituind totuşi adevărata compoziţie. Opera muzicală constrînge pe auditor să audă dinainte ceea ce vine şi să audă

* Întregul raport temporal în muzică nu se poate înţelege decît pe baza unei analize categoriale precise a timpului, şi anume atît a timpului real cît şi a timpului intuiţiei, — opoziţia lor în ce priveşte structura şi modul de fiinţare trebuind să fie degajate clar. Sarcina aceasta este atacată în *Philosophie der Natur* (1950). Cf., pentru discuţia distincţiei, cap. 12 b, precum şi, pentru esenţa timpului intuiţiei, cap. 14 şi 15.

încă ceea ce a trecut, să trăiască în fiece stadiu al audierii așteptarea a ceea ce vine, să anticipeze urmarea determinată, cerută de muzică. Aceasta este valabil chiar acolo unde adevărata urmare a bucății muzicale se dovedește ulterior ca fiind alta. Căci rezolvarea tensiunii ce se născuse poate totdeauna să fie și alta decît cea așteptată ; și valorificarea posibilității muzicale neașteptate (de un nou fel) este aici tocmai un moment esențial de surpriză și de îmbogățire. Lucrurile nu stau în muzică altfel decît în poezie (schimbarea cursului acțiunii, în roman și în dramă).

Este binecunoscut faptul că un compozitor poate să meargă și prea departe cu momentul de efect al surprizei ; muzica dobîndește atunci ceva senzațional, aleargă după efect. Excesele însă nu suprimă fenomenul de bază, faptul că jocul diferenței între ce e anticipat și ce urmează cu adevărat este constitutiv pentru unitatea compoziției și pentru structura muzicală a întregului, care apare în vibrația și stingerea amănuntelor momentane, îmbrățișîndu-le laolaltă.

Sinteza pe care o realizează cel ce ascultă ne-o putem reprezenta în felul următor : în același timp în care sesizează ceea ce poate auzi în acel moment, el se găsește încă, interior, la sunetul ce abia s-a șters, ba chiar la ceea ce de mult a încetat să răsune, și totuși, în același timp, deja la ceea ce vine. Căci, muzical, fiecare fază trimite nemijlocit dincolo de sine, și anume înainte ca și înapoi. Gîndită cu totul izolată, ea își pierde sensul ei muzical. Sensul acesta atîrnă tocmai de întreg. Lucrul merge atît de departe, încît, invers, auditorul rafinat, care ascultă din întîmplare numai cîteva măsuri, sesizează totodată, întregindu-le fără să vrea, o porțiune a întregului ca atare, — indiferent dacă această completare se potrivește cu compoziția adevărată sau nu se potrivește. Nu i se întîmplă în acest caz nimic altceva decît ce se întîmplă celui ce intuiește plastic, cu un fragment dintr-o statuie sfărîmată.

Miracolul artistic al operei muzicale este însă acela că, în consecuțiunea sa temporală, ea edifică unitatea unei imagini de ansamblu, se împlinește succesiv, se rotunjește și se închide, devenind un edificiu. În audierea muzicală, noi trăim înălțarea edificiului, creșterea, ridicarea lui piatră cu piatră ; și această alcătuire de ansamblu este terminată și laolaltă, abia cînd succesiunea de sunete sensibil perceptibile a ajuns la sfîrșit, adică deja s-a stins. Ultimele măsuri ale unei opere muzicale consecvent construite sînt resimțite atunci ca încheiere a edificiului și ca încununare a lui.

Auzim așadar în fapt mai mult decît ce se poate sensibil auzi, auzim un edificiu sonor de altă ordine de mărime, care este cu neputință de auzit acustic laolaltă. Această altă alcătuire este adevărata operă sonoră, compoziția, „mișcarea“, fuga, sonata. Și această

altă alcătuire constituie „planul muzical de fund". Bineînţeles, numai cel muzical; căci de întregul plan de fund al muzicii mai ţin şi alte momente, pe deasupra. Despre ele rămîne să vorbim separat.

Audierea muzicală transcende auzul sensibil. Întregul unei mişcări care apare nu este dat ca atare simţurilor, el este ceva acustic-ireal, care nu este realizat nici în execuţia sonoră. Căci el nu este realizabil ca ceva subzistînd laolaltă. Îl auzim „prin mijlocirea" altor elemente, succesiunea sensibilă a sunetelor mijloceşte apariţia lui, deşi în fazele ei ea nu se poate fixa; ea are transparenţa caracteristică de a face să apară, pentru cel ce o ascultă, celălalt aspect, edificiul sonor, care nu se epuizează în ea.

Ceea ce apare deci înaintea noastră este un plan de spate ireal, în sensul strict al cuvîntului. Toate caracteristicile unui atare plan se potrivesc acestei alcătuiri. Avem, prin urmare, în muzică, aceeaşi stratificare dublă a obiectului ca în artele plastice: aceeaşi dualitate şi opoziţie a modurilor de fiinţare, aceeaşi apariţie în materia sensibilă, aceeaşi transparenţă a primului plan modelat. Tot astfel, acelaşi rol al subiectului receptor; căci numai pentru un subiect, cînd el îndeplineşte condiţiile audierii muzicale, poate apărea acel întreg. Întregul raport cu patru termeni, caracteristic pentru modul de fiinţare al spiritului obiectivat, revine iarăşi.

Fără îndoială, numai trăsăturile acestea fundamentale se potrivesc. De toată stratificaţia mai departe, facem aici încă abstracţie. Legătura particulară dintre straturi este, în schimb, cu totul alta decît în acele arte, chiar numai pentru motivul că planul din faţă şi primul plan de spate sînt în muzică mai asemănătoare unul cu altul, şi după felul lor sînt mai apropiate. De aceea, dualitatea lor a şi fost în muzică neînţeleasă, mai mult decît oriunde.

Limpede însă se poate vedea cum planul din faţă este determinat de planul din spate, în opera compozitorului, cum unitatea formei interne în compoziţie determină modelarea materiei auditiv-sensibile pînă în amănunte. Şi în acest punct, opera muzicală este asemenea operei poetice şi operei picturale.

Dacă mai e nevoie de o dovadă pentru aceste lucruri, apoi o avem, pe latura negativă, în opera sonoră nereuşită. Există un tip de compoziţie în care amănuntele nu se acordă deplin pentru ascultător, ci rămîn disparate. Amănuntele pot fi şi aici plăcute încă în efectul lor, pot să ne captiveze, să ne stimuleze, să ne provoace la anticipare; ele ne pot chiar trimite la un întreg. Dar dacă, în cele din urmă, acest întreg nu se realizează totuşi, dacă nu se dezvoltă pe planul apariţiei nici un edificiu, bucata este resimţită ca fiind lipsită de unitate, plată, ca nespunînd nimic. Nu dăm atunci de urma nici unei legături interne, lipseşte unitatea formei interioare.

Se poate de asemenea spune că aceste lucrări sînt lipsite de compoziție propriu-zisă. Căci compoziția este „sinteză" a unității. Execuția are atunci un efect exterior, apare ca un joc, lasă pe cel ce-și încordează muzical auzul să se străduiască în zadar. Lui nu îi apare nici o unitate. Lucrul acesta nu are nimic de-a face cu opoziția dintre muzica serioasă și muzica „ușoară". Și muzica superficială, cînd este reușită — și asta înseamnă, cînd este frumoasă —, nu e lipsită de unitate și nici de planul de spate al apariției. Unitatea doar este aici de un fel structural deosebit, și ea determină în alt mod, la rîndul lor, ritmurile și sunetele planului sensibil din față. Dar muzical frumoasă, o atare muzică poate desigur să fie, în felul ei.

d. *Compoziție și execuție muzicală*

Întocmai ca spectacolul de teatru, și muzica are nevoie de o artă de ordinul al doilea, care singură face ca muzica, odată compusă și scrisă, să fie sonor perceptibilă. Opera muzicală scrisă are nevoie de aceasta încă mai mult ; în definitiv, piesa de teatru poate fiecare să o și „citească" și, dacă posedă oarecare fantezie, să aibă interior și „viziunea" ei ; „a citi" însă bucata muzicală este ceva cu totul deosebit, pentru aceasta este nevoie de o formație specializată în acest domeniu și de foarte mult exercițiu. De obicei, chiar, lucrurile stau astfel că profanul în muzică poate mai degrabă să „execute" el însuși decît „să citească" fără execuție. Este, lăsînd la o parte excepțiile, mult mai greu să asculți parcurgînd notele cu ochii decît să execuți *a prima vista*.

În orice caz însă, publicul muzical are nevoie de reproducere sonoră, de prezentare — în cazul unor opere mari, putem spune, de „reprezentație" *(Aufführung)* — ca să ajungă în genere la muzică. Cu aceasta, arta muzicantului reproducător ajunge să fie o necesitate estetică. Aici, ca și în cazul poeziei dramatice, e vorba de o artă a „jocului", și multe din notele caracteristice ale artei actorului se potrivesc și aici ; firește, numai *mutatis mutandis*, căci felul jocului este altul.

Înainte de orice, nu este de loc vorba de reprezentare scenică. De aceea, persoana muzicantului nu apare ca „instrument" — cum apare aceea a actorului care se introduce pe sine însuși ca mediu al reprezentării —, nici în cazul cîntărețului, deși el folosește instrumentul vocii omenești, dat de natură. Trebuie să facem excepție pentru cîntărețul de operă, dar nu din cauza muzicii, ci din cauza scenei dramatice pe care el pășește. În muzica pură, în adevăr, nici nu există obiecte care să se înfățișeze într-însa — cel puțin, nu obiecte

extramuzicale. De aceea, chestiunea realismului şi a limitării lui este înlăturată aici cu totul. În ce priveşte muzica vocală, natural, ele există amîndouă ; totuşi numai datorită implicării unui moment extramuzical, a textului. Toate acestea sînt totuşi numai momente negative, limitative. Pozitivul şi principialul, în schimb, este acesta : şi în muzică este transpusă în realitate, prin arta secundară a „execuţiei", o pătură din fiinţa operei de artă, care în compoziţia scrisă rămîne încă ireală, deci nu este ea însăşi acolo sensibil dată, ci lăsată în seama reprezentării, — fiind astfel totodată atrasă în sfera perceptibilităţii sensibile, şi în primul plan al întregii alcătuiri.

„Realitatea" de care e vorba aici este exclusiv realitatea acustică, domeniul a ceea ce se poate sensibil auzi. Aceasta este valabil şi acolo unde dinamica „vizibilă" a mişcării muzicantului executant, sau chiar a dirijorului, aduce o contribuţie esenţială la înţelegerea muzicală. Reprezentările ajutătoare vizuale în audiţia muzicală constituie un capitol aparte. Dar ele nu schimbă nimic din ce este principial ; nici atunci cînd ele merg pînă la legătura sufletească adîncă a lor cu personalitatea muzicantului. Nu trebuie, desigur, nici să uităm că tocmai auditorul care resimte muzica adînc îşi „întoarce ochii" de la gestica execuţiei, ca să nu se lase turburat printr-însa. În adevăr, ea îi poate apărea prea drastică, insistentă, sau pur şi simplu turburătoare.

Trebuie să adăugăm în plus că, în muzică, „realizarea" ei de către muzicantul executant — inclusiv a celui care execută diletantic — este într-atît de la sine înţeleasă, încît de fapt fiecare o desemnează prin cuvîntul de muzică numai pe ea, în timp ce negrul pe alb al notelor scrise trece numai drept mijloc auxiliar. Nu se poate spune deci aici că cititorul devine auditor (ca în dramă, spectator) ; căci cititori nu există aici decît în mod excepţional.

Adevărata muzică se naşte deci obiectiv abia odată cu arta secundară a muzicantului. Aparatul necesar aici nu este la origine atît de mare ca acela al actorului ; el se poate limita la instrument, dar poate creşte enorm în compoziţiile simfonice şi cuprinde o întreagă organizaţie de artişti, efectul adevărat constituindu-l acţiunea unitară a ansamblului, realizată de dirijor.

De o întărire a efectului de cadru nu poate fi vorba aici. Muzica, şi cea executată şi sonoră, nu are nevoie să fie desprinsă în mod special din legătura realului ; ea este deja cu prisosinţă desprinsă prin materialul ei propriu sonor, întrucît acesta nu apare, în ordine muzicală, nicăieri decît în muzică. Desigur, însă, lucrurile stau în felul că abia prin execuţia reală se instituie analogia mai precisă cu artele plastice : abia în virtutea execuţiei sonore există un prim-plan sensibil, care nu rămîne pe seama reprezentării ; şi abia astfel, opera muzicală se

adresează direct urechii, și nu fanteziei productive a unui „cititor" (care aici abia dacă se întîlnește). Ceea ce era doar reprezentat este înlocuit prin ceea ce este perceptibil.

În felul acesta, abia, se instituie analogia față de arta actorului în mod exact: muzica devine dependentă de execuția muzicantului. Căci și aici există o pătură intermediară, care este realizată în execuție. Și realizarea nu mai este opera compozitorului, ci a muzicantului executant. Acesta are mînă liberă în modelarea unor nenumărate amănunte de felul cel mai imponderabil, amănunte ce nu pot fi înregistrate pe foaia de note, și de care totuși depinde în mod esențial plăsmuirea întregului. El devine un asociat al compozitorului, și în felul acesta nu este doar „artist reproducător", ci cu desăvîrșire productiv creator, — nu mai puțin decît actorul în piesa pe care o joacă.

Compozitorul, din partea sa, are trebuință de execuția congenială. Muzicantul primește de la el numai ceva pe jumătate modelat (încă relativ general) și îl modelează pînă la capăt. El îl umple cu viață și cu suflet, în sensul în care i se pare conceput de compozitor. Numai că el nu face aceasta prin mijlocirea propriei persoane, ci prin instrumentul său. Căci el nu înfățișează personaje ca actorul, ci interpretează opera muzicală.

Desigur, este adevărat și pentru opera muzicală că ea devine alta cu fiecare reproducere. Interpretarea muzicantului se adaugă de fiecare dată, și ea poate fi cu totul personal-unică. În felul acesta, identitatea operei muzicale este și ea în anumite limite părăsită, este despicată în diversitatea calitativă a interpretărilor.

În felul obiectivației însă există cea mai mare deosebire între muzica scrisă și cea executată. Prima subzistă mai departe în materialul durabil al scrisului — *aere perennius* —; este modelată, e adevărat, numai pînă la jumătatea concrețiunii, dar oarecum pentru totdeauna, se oferă în mod constant unei noi modelări; muzicantul în schimb îi dă, este drept, concrețiune și intuitivitate deplină, însă în materialul cel mai fugitiv; el modelează desigur pînă la capăt, dar numai pentru clipă. Obiectivația superioară nu se poate conserva, ea se stinge temporal, odată cu execuția unică. E adevărat, tehnica de azi (imprimarea pe disc) o poate fixa, în anumite limite; dar tehnica nu ajunge pînă la toate finețele, și pe deasupra aceasta nu schimbă nimic din mulțimea și diversitatea reproducerilor. Fiecare este mereu înlocuită, cu toată fixarea ei, de o nouă interpretare.

Arta muzicantului executant rămîne în esența ei o artă legată de moment. Nici lui, posteritatea nu îi împletește o cunună. Și alături de realizarea ei, înălțîndu-se deasupra, rămîne neclintită în picioare compoziția scrisă, în semiconcrețiunea ei, în fiecare clipă obiect al

unei noi împliniri posibile. Iar autorul ei rămîne pentru posteritate supravieţuitorul.

Şi aici s-ar putea crede, întocmai ca pentru actor, că muzicantul care execută atrage întregul plan de spate al muzicii, odată cu înaltul lui conţinut sufletesc, în realitate, astfel încît n-ar mai rămîne loc pentru un plan de spate „ireal", care să poată apărea în planul real. În felul acesta, legea fundamentală a obiectivaţiei şi condiţia de fiinţare a frumosului ar fi suprimate.

Aceasta ar constitui o totală neînţelegere. Atras în realitate nu este aici întregul operei muzicale, ci cu desăvîrşire numai prima pătură, cea mai apropiată a planului de spate, cea auditiv perceptibilă a tonurilor şi armoniilor. Tocmai aceasta joacă aici rolul de pătură intermediară. Şi numai ea este în genere realizabilă acustic. Nu e puţin, dar ea nu constituie întreaga muzică. Tot restul rămîne ireal, ca mai înainte, şi trebuie să se nască abia în conştiinţa celui ce ascultă. De aceasta ţine întregul conţinut sufletesc al muzicii, ori din ce ar consta el ; de acesta nu a fost încă de loc vorba aici, dar este lesne de prevăzut că el trebuie să constea dintr-o nouă succesiune de straturi, care ea abia desăvîrşeşte adîncimea planului de spate. Aşa cum în arta actorului adevărata acţiune, odată cu ura şi iubirea, rămîne ireală, tot astfel şi în execuţia muzicală dispoziţiile şi sentimentele.

Dar nu numai atît. Întregul compoziţiei rămîne şi el, în execuţia muzicantului, ireal. Sinteza audierii-laolaltă într-o unitate nu o poate realiza nici cel mai desăvîrşit interpret, pentru ascultător ; el i-o poate desigur apropia, îl poate conduce spre ea, dar nici o putere din lume nu îl poate scuti în audierea muzicii de edificarea succesivă a întregului. Unul, în adevăr, nu poate „să audă" pentru celălalt, tot atît de puţin pe cît poate să gîndească, să conceapă sau să înţeleagă. Însă, aşa cum am arătat, unitatea şi întregul obiectului muzical nu există nicăieri decît în audierea muzicală. Este deci limpede că tot ce s-a spus mai sus despre „apariţia" unei unităţi de compoziţie se potriveşte tocmai execuţiei sonore a muzicantului, şi nicidecum muzicii scrise.

Şi în această privinţă, în mod manifest, singură pătura intermediară a „sonorităţii perceptibile" este realizată în actul unic al execuţiei de aici şi de acum. Iar aceasta înseamnă că, în execuţie, ceea ce este cu adevărat muzical în muzică rămîne apariţie. Fără îndoială, nu trebuie să subapreciem faptul de a ţine de apariţie ; apariţia poate fi ea însăşi eminent obiectivă, poate fi convingătoare şi zguduitoare, poate răpi cu sine mulţimea auditorilor, în chip uimitor, îi poate contopi în unitatea unei trăiri artistice „unice". Dar ea rămîne totuşi

apariție și nu devine realitate. Și numai în felul acesta se realizează într-însa condiția fundamentală a „obiectului estetic" și a frumosului.

Nu este nevoie, prin urmare, de nici un cuvînt spre a dovedi că nici în muzica executată nu există vreun moment de iluzie. Așa cum muzicantul nu simulează realitatea sentimentelor sale, tot astfel, în genere, nu simulează o altă realitate, peste aceea a jocului schimbător al sunetelor, — nici pe aceea a întregului care necesită sinteza, nici pe aceea a conținutului sufletesc în genere. Execuția rămîne execuție, și gravitatea conținutului care apare într-însa cu putere irezistibilă rămîne pe planul apariției. Raportul păturilor, cu opoziția lor de real și ireal, este păstrat. Numai că aici el lucrează cu alte mijloace decît în artele plastice. Aparența suprimării lui ține numai de faptul că muzica pură nu are teme extramuzicale, ceea ce înseamnă că ea nu este artă reprezentativă. Ceea ce ea însă mijlocește cu adevărat ascultătorului, prin planurile ei din față, nu se poate exprima în nici un fel prin cuvinte și concepte.

e. *Despre planul de spate al apariției în arhitectură*

Ceea ce este comun artelor nereprezentative a fost indicat de noi drept un joc pur, deși nu totdeauna liber, cu forma, într-o materie determinată. Jocul acesta are loc de purul lui drag, este însă limitat de materia jocului (la dimensiuni determinate, la posibilități materiale anumite etc.).

Libere, aceste arte sînt numai de „subiect". De aceea, ele pot fi foarte bine lipsite de libertate față de scopul practic. Muzica ni s-a arătat ca liberă după ambele laturi. Arhitectura constituie în această privință termenul ei contrar : ea este subordonată scopului extraestetic, și încă în asemenea grad, încît lipsa unui atare scop ar suprima-o și pe ea. O arhitectură care nu ar clădi ceva destinat să servească vieții — indiferent dacă celei cotidiene, celei publice sau celei religioase — ar fi mai mult un joc, ceva gol, un pur decor. Chestiunea principală a esteticii, în ce privește arhitectura, este dacă există și aici un raport de stratificație ; mai precis, deci, dacă există și în arhitectură, în spatele datului real perceptibil al primului plan vizibil, un plan de fund al apariției. Și întrucît în arhitectură nu găsim nimic de felul unei „teme", lucrul acesta nu este atît de lesne de decis.

La început ar părea că răspunsul la întrebare trebuie să fie negativ. Căci arhitectura este, fără îndoială, cea mai puțin liberă dintre artele frumoase : ea este de două ori legată, 1. prin determinația scopurilor

practice cărora le serveşte, şi 2. prin greutatea şi rezistenţa opusă de materia fizică în care ea lucrează.

Te întrebi : cum este atunci cu putinţă, fie şi numai un „joc liber" cu forma, cînd forma totuşi are sarcini de împlinit şi încă în materia brută ? Ba pe deasupra, apariţia a ceva ireal ? Pentru aceasta trebuie să ne lămurim mai întîi două fenomene proprii efectului arhitectonic.

Primul dintre aceste fenomene constă în analogia cu muzica. Aşa cum, în muzică, în spatele datului sensibil acustic apare un întreg mai cuprinzător, care poate fi numai muzical auzit, tot aşa şi în arhitectură. În spatele a ceea ce poate fi văzut direct apare un întreg mai mare, care nu poate fi dat decît într-o viziune de ansamblu superioară. Direct vizibilă este, momentan, totdeauna numai o latură a edificiului, o faţadă sau doar puţin mai mult decît atît. Tot astfel stau lucrurile cînd ne aflăm în interiorul, fie al casei, fie al bisericii. Întregul compoziţiei nu ne e dat, din orice punct am privi, — cel puţin nu e sensibil dat. Totuşi, privitorul are o conştiinţă intuitivă a acestui întreg ; şi ea se dezvoltă foarte repede şi de la sine înţeles, cînd mergem de-a lungul diferitelor părţi ale edificiului, sau cînd schimbăm punctul din care contemplăm spaţiul unitar intern, respectiv forma exterioară, astfel încît diferitele aspecte, laturi şi forme spaţiale sînt sesizate succesiv.

Succesiunea, e adevărat, este aici arbitrară, nu este o dirijare într-o ordine dată obiectiv, ca în muzică ; totuşi, ea rămîne o substituire temporal-succesivă a imaginilor, foarte deosebite din punct de vedere optic. Viziunea estetică însă consistă în aceea că, din aspectele vizuale schimbătoare, se înalţă un întreg organic obiectiv, o compoziţie obiectivă unitară, care ca atare nu este dată vizual şi nici nu devine vizibilă, din orice punct am privi, apărînd abia în reprezentarea care acţionează sintetic, şi este prin urmare „sensibil ireală".

Lucrul acesta este just, desigur, numai cînd punem toată ponderea pe „sensibilitate". Căci, ontic real, întregul edificiu este prezent, numai că el nu poate fi perceput sensibil dintr-o singură privire. Raportul de apariţie se deplasează deci aici, el se apropie de apariţia proprie frumosului naturii, unde întreaga alcătuire este în chip real laolaltă. Despre aceasta însă va mai fi de vorbit. Din această cauză, nepotrivirea în ce priveşte modul de fiinţare poate deocamdată rămîne la o parte.

Cu toate acestea, viziunea interioară, artistică, se detaşează aici clar faţă de viziunea sensibilă. Şi, ca şi în muzică, obiectul contemplării interioare este mai cuprinzător, e adevărata compoziţie ; în intuiţia succesivă a ceea ce se poate vedea de fiecare dată, aspectele se leagă într-o imagine de ansamblu ; şi aşa cum în muzică sunetele

individuale nu pot fi auzite acustic laolaltă, tot astfel aici aspectele individuale nu pot fi văzute împreună.

Fenomenul acesta a fost totdeauna prea puțin pus în valoare, probabil fiindcă el a părut prea de la sine înțeles. Dar tocmai în ce este de la sine înțeles se ascunde lucrul principal, adevăratul fenomen al viziunii arhitectonice. În el se găsește raportul de apariție.

Al doilea fenomen, în schimb, este un fenomen binecunoscut, de multe ori descris și totuși greu de descris în mod adecvat. Căci, în chip manifest, în vederea unui edificiu se exprimă mai mult decît forma spațial-materială. Lucrul acesta se vede deosebit de clar în edificiile din timpuri mai vechi, odată cu care ne este dată o întreagă lume trecută. Nici nu este nevoie să cunoaștem această lume deosebită, din alte surse : o simțim reînviind și fără ele — desigur, cu o energie foarte deosebit gradată. Nu numai de biserică, de templu, de palat, de scara exterioară și de crenelurile zidului sînt legate forme foarte determinate ale vieții omenești, ci și de clădirea de șarpantă și de casa țăranului, cu caracterul ei local. Așa cum statuia este înconjurată de un spațiu aparent, tot astfel edificiul arhitectonic e situat într-un timp al apariției, și odată cu el într-o viață care apare, — și anume cu planurile de fund ale ei ; cu pietatea ei, cu puterea și libertatea ei, cu etosul ei, cu caracterul ei burghez, țărănesc sau nobil. Ceva din toate acestea „apare“ în edificiu, desigur într-un grad foarte deosebit, de cele mai multe ori numai vag, ca un plan de fund viu, totuși împlinind și însuflețind formele. Pentru observatorul capabil de reflecție, lucrurile acestea pot deveni foarte concrete.

Ele nu sînt exagerate, nu sînt o simplă figură de stil. Ceva din raportul acesta de apariție poate fi exprimat în cuvinte prozaice. Casa se referă la viața economică și personală a familiei omului, întocmai cum haina se referă la persoana lui exterioară. Despre haină știm că ea constituie forma exterioară pe care și-o dă sieși omul, și anume în general în mod conștient ; ea este expresia chipului în care el vrea să apară, așadar expresia felului cum el se concepe pe sine (de aceea apare aici moda în chip atît de caracteristic). Lipsa de independență a individului în fața modei nu schimbă nimic aici. Casa însă este oarecum haina vieții lui sociale celei mai înguste (familie, neam, gospodărie), de aceea ea este o expresie și mai puternică a concepției lui despre sine — putem deci spune, o expresie a conștiinței sale de sine — în cercul acesta de viață mai cuprinzător al său. Și aceasta cu atît mai mult, cu cît ea nu este efemeră, ca haina, ci este clădită ca să dureze pentru generații, dobîndind astfel totdeauna ceva din caracterul unui monument.

De aceea, popoare și epoci istorice pot „apărea“ în edificiile lor, și nu numai în cele cu adevărat monumentale ; acestea sînt doar de

obicei cele mai durabile. Anumite epoci apar tocmai în edificiile lor deosebit de pregnant — chiar în ce priveşte scopurile, dorinţele şi ideile lor. Pe acestea le avem chiar înaintea ochilor, în edificiile lor monumentale.

Important este lucrul acesta şi în altă privinţă. Analogul modei este, evident, stilul arhitectonic. Nu există însă nici o artă în care momentul stilului să joace un rol atît de covîrşitor ca în arhitectură. Temeiul pentru aceasta ar putea sta în momentul utilităţii şi scopului propriu casei : nu fiecine simte nevoia să facă poezii sau să picteze, fiecine însă trebuie să aibă un acoperiş deasupra capului, se poate deci găsi în situaţia să fie silit să clădească ; şi atunci e obligat să o facă, chiar dacă nu este artist. Nici maestrul constructor obişnuit nu este şi un artist. El poate doar clădi „aşa cum se clădeşte", adică este la remorca stilului epocii. Aşa se face că oamenii în epoci productive arhitectonic sînt de-a dreptul înlănţuiţi de stilul timpului. Şi tocmai de aceea stilul devine atît de fix şi de pronunţat, cum îl cunoaştem pretutindeni, ca simptom al timpului.

În felul acesta este dată în arhitectură o întreagă lume, ţinînd de planul din spate al apariţiei.

f. *Scop practic şi formă liberă*

Pînă aici a fost vorba numai de prezentarea fapticului în arhitectură. Cu aceasta însă, problema nu este rezolvată. Arhitectura este prinsă în lanţuri pe două laturi, potrivit materiei lipsite de supleţe şi potrivit scopului practic. Cum se împacă aceasta cu libertatea de creaţie într-însa ? Aici se află limpede o antinomie a libertăţii şi a lipsei de libertate.

Soluţia, în chip manifest, nu poate sta decît într-o sinteză, şi anume pe ambele laturi. Tema practică a clădirii trebuie încorporată în întregime în unitatea compoziţiei, şi anume astfel încît să devină vizibilă odată cu însăşi soluţia ei în clădire — adică „să apară".

În felul acesta, ea nu este ceva care să turbure, un lucru pe care am dori mai degrabă să-l înlăturăm, ci un moment afirmativ, care nu poate lipsi. Scopul practic, cu toate temele parţiale ale planului arhitectural care rezultă dintr-însul, joacă aici un rol analog ca „tema" (subiectul) extraestetică, în artele reprezentative, deşi el nu este o atare temă. El se deosebeşte de temă prin aceea că nu este liber ales, ci luat din nevoile date ale vieţii, ba chiar prefigurat de ele. Arhitectura nu este artă liberă, ci artă care serveşte ; ea este de asemenea singura din cele cinci mari arte, ale cărei opere rămîn

solid fixate în viaţa reală, singura care nu desprinde aşadar creaţiile sale dintr-însa, ca să le izoleze. Aceasta însă nu împiedică operele sale să acţioneze ca unităţi închegate şi ca totalităţi.

Fireşte, efectul acesta îşi are limitele lui, cînd clădirile se îngrămădesc unele în altele, pe linia străzii, în imaginea oraşului. Totuşi, aici pot interveni unităţi mai mari, supraordonate.

Pe lîngă aceasta, scopul practic se deosebeşte de „temă" prin aceea că el nu este „reprezentat" în clădire ; el este, dimpotrivă, realizat, este îndeplinit în chip real-constructiv. Şi numai indirect se poate spune că el este şi reprezentat în îndeplinirea lui.

Scopul practic este deci mai degrabă o condiţie prealabilă pozitivă şi, în fond, un moment de susţinere. Frumuseţea formei clădirii îl încorporează în sine, în sensul că ea constă esenţial şi în îndeplinirea tehnic constructivă a lui. „Eleganţa" rezolvării unei teme puse, oricît ar fi aceasta de prozaică, constituie un moment esenţial al frumuseţii clădirii. Clădirea nepractică lasă o impresie neorganică, nu convinge.

Desigur, cu toate acestea, conflictul între practic şi frumos se menţine, pînă înăuntrul detaliilor. Şi poate că el nici nu poate fi în întregime biruit. Tocmai aici se află cerinţa pusă arhitectului : el se află în faţa sarcinii de a găsi sinteza. Şi genialitatea compoziţiei, adică cea artistic arhitectonică, ar sta tocmai în măsura echilibrului realizat de un ochi deopotrivă constructiv şi producător de forme.

Ceva analog este valabil pentru cealaltă latură a dependenţei formei arhitectonice, pentru dependenţa ei de materie. Aceasta atîrnă aici greu în cîntar, căci e vorba de cea mai brută şi mai refractară materie pe care o întîlnim în arte, şi modelarea într-însa este o adevărată luptă cu ea. Sculptura, care are de-a face cu o materie asemănătoare, şi-o poate alege potrivită pentru scopul ei, ba în anumite cazuri chiar să o alcătuiască sintetic — ca aliajul bronzului, care ia apoi docil şi păstrează orice formă dorim.

Că nu orice formă este posibilă în orice materie, ci numai o formă anumită într-o materie anumită, este o lege de bază generală ontologică. Ea este valabilă în întreaga natură, în orice operă omenească, în toată tehnica. Ea este valabilă şi în arte. În arhitectură însă, ea ia caracter de destin. Într-un edificiu, materialul, cu toată ponderea sa, trebuie să se înalţe şi în acelaşi timp să dea soliditate formei ; el trebuie să se preteze la acoperirea unor spaţii interioare. Lucrul acesta nu e, totdeauna, cu putinţă decît printr-un fel determinat de modelare. Prin teme de acest fel, aproape totul este aici tehnic deja determinat ; tehnica arhitecturii poate fi în genere considerată ca o singură mare luptă cu materia. Şi rezolvările temelor, mai ales acolo unde ele tind către ce e mare şi general, sînt tot atîtea biruinţe ale

spiritului asupra materiei grele. Așa a văzut Schopenhauer în estetica sa raportul ; rezultatul a fost o interpretare dinamică a formelor arhitectonice — o interpretare cu mult mai esențială și mai adîncă decît cea a istoriei moderne a artei, care caută să vadă orice formă plecînd de la singura modelare a spațiului.

Aceasta devine impresionant, cu deosebire acolo unde clădirea este executată în cea mai durabilă materie, în piatră, care este totodată materia cea mai refractară și mai grea. Înfrîngerea ponderii în acoperirea spațiilor interioare devine aici principalul moment constructiv. Limpede apare principiul deja în forma coloanei grecești, care, în afară de arhitravă, de fronton și de acoperiș, se susține pe sine însăși, și de aceea prezintă intuitiv fenomenul subțierii către vîrf. Ponderea apare sensibil în forma spațială ; e adevărat, ea este real prezentă, dar simpla prezență nu ajunge să o facă vizibilă. Vizibilă, ea devine abia prin formă. Totuși, odată cu ea devine vizibilă și biruirea ei prin modelare. Pentru aceasta, elemente constructive ca arcada, bolta cilindrică dreaptă, cupola, bolta cu nervuri sînt exemple bine cunoscute. În chipul cel mai concret, fenomenul s-ar prezenta în principiul contrafortului, căci aici linia trădează în modul cel mai palpabil dinamica, interceptarea presiunii laterale, captarea și dirijarea ei neîntreruptă mai departe, pînă la pămînt.

În spațiul înalt boltit al bisericii avem o culme a modelării materiei grele : greutatea apare în chip palpabil, așa cum este susținută plutind în înălțime deasupra golului. Astăzi sîntem obișnuiți cu aceasta, și privirea alunecă neatent peste ea, fără să se oprească ; la origine însă, plutirea aceasta a fost admirată ca o minune. Reală într-însa este construcția arhitectonică — dacă voiți, tehnică — ; esteticul însă, în acest raport real, îl constituie faptul că însăși construcția și, în ea, biruința spiritului asupra materiei „apare" în ceea ce e vizibil, și devine ea însăși intuitivă.

Cu fiece invenție în domeniul construcțiilor se schimbă ceea ce apare în planul vizibilului și ceea ce devine intuitiv, se schimbă așadar și stilul. Căci stilul arhitectonic este mereu dependent în principiul său formal de modul în care sînt rezolvate temele construcției. Aici se află un alt temei pentru dominanța unică a stilurilor în arta arhitecturii. Căci în stilul arhitectonic este vorba nu numai de un joc liber cu forma, ci de condiționarea internă a ei și de apariția acestei condiționări înlăuntrul formei.

Frumusețea formei arhitectonice, în măsura în care ea este făcută cu putință prin mijlocirea capacității tehnice, iese la iveală numai acolo unde înfrîngerea ponderii e făcută totodată real vizibilă, în jocul liniilor. O atare vizibilitate însă nu mai este doar sensibilă, ci

deja o contemplare de ordin superior. De aceea putem spune și invers că deja în latura tehnic constructivă, întrucît ea este condiția formei, este vorba de un plan de fund al apariției. Conținutul lui este produsul spiritual al compoziției arhitectonice.

g. *Poziția ornamenticii*

Ornamentica — așa cum spune deja numele ei — nu mai poate fi pusă în rîndul marilor domenii independente ale artei. Totuși, datorită înrudirii ei cu artele nereprezentative, ea trebuie tratată ca o anexă a acestora. Ea este pe de o parte mai liberă decît arhitectura, căci nu se află direct în serviciul unor scopuri practice și lucrează de cele mai multe ori fără luptă mare cu materia. Pe de altă parte, ea este mai puțin independentă, deoarece este simplă anexă a arhitecturii — sau chiar a unei opere omenești mai minore —, și astfel nu acționează niciodată pentru sine.

Lipsa aceasta de independență, văzută afirmativ, înseamnă încorporarea ei într-un întreg mai cuprinzător al formei. În aceasta, ornamentul are funcția unei decorațiuni. Dacă el se reduce la această funcție (ca, de pildă, în podoaba anumitor capiteluri), atunci ea este absorbită cu totul în edificiu și se pierde într-însul, ca parte a lui. Altfel stau lucrurile cînd ornamentul urmărește și exercită un efect pentru sine, detașîndu-se ca ceva cu totul altul față de formele arhitectonice, sau dezvoltînd motive proprii și constituind în sine iarăși un întreg.

Într-un edificiu, efectul acesta poate fi chiar voit — deja spre a permite formelor arhitectonice să se desprindă de el. Ornamentul are atunci un efect similar aceluia al frizei dinapoia coloanelor și rămîne ca aceasta o operă independentă. Vom vorbi aici mai ales de ornamentul în sensul din urmă. O linie clară de demarcație nu se poate trage de altfel între ele.

Relativ puțin independent apare ornamentul pe oale, vase, unelte casnice și arme. Dar tocmai aici par să se afle originile lui. În orice caz, partea cea mai veche de ornamentică pe care o posedăm este de felul acesta (ceramica preistorică), mai veche chiar decît alte arte. În măsura aceasta, ornamentica lipsită de independență nu este, tocmai estetic, lipsită de un înalt interes. Chiar în aceste începuturi, ea este în mod clar un joc cu forma — chiar acolo unde ea se adaptează, cu totul fără libertate, unui obiect de întrebuințare.

Totuși, orice ornament poate fi contemplat și în sine însuși, nu altfel decît un tablou sau o statuie. Și este totodată esențial acestei arte, ca ea să îngăduie aceasta. Arabescul, de pildă, constituie un joc

de linii care aproape provoacă o asemenea contemplare. El are închegare și schematizare geometrică, adesea chiar simetrie ; și el dobîndește lesne un anumit caracter pictural. Nu este nevoie pentru acest motiv să îl supraevaluăm în rangul său ; în limitele lui modeste, el posedă totuși independență estetică.

Problema în esența ornamentului însă este, dacă există și aici o eșalonare de straturi deosebite, unul în spatele celuilalt, și dacă frumusețea depinde și aici de ea. Ba trebuie să ne întrebăm dacă există aici, în genere, o altă pătură decît pătura reală sensibilă (materială) a primului plan, în care se dezvoltă jocul de linii, modelul, fantezia spațială a formei.

Totul pare să vorbească în sensul că am ajuns aici la sfîrșitul raportului de stratificare și de apariție. Și într-un anumit sens, în adevăr așa și este. În orice caz, ar fi greu să reducem plăcerea față de modelul ornamental numai la un atare raport. Pentru acest motiv însă, nu trebuie să tăgăduim cu totul aici raportul acesta estetic fundamental. El e conținut, deși mai ascuns, și în ornament. Dar el nu stă în așa-numitele motive. Modelul cu lancetă într-un covor de Buhara este ca atare numai un pretext folosit, modelele cu catene, modelele cu vrejuri, modelele cu animale sînt tot astfel numai motive utilizate, nu obiecte înfățișate, și în mică măsură ceva care să impresioneze prin conținut. Nu se poate observa într-însele ceva care să apară pentru sine.

Ceea ce te izbește imediat, în schimb, este repetiția motivului, tot astfel ritmul spațial în repetiție. Același lucru e adevărat despre alte momente, la fel de formale : despre aranjarea, simetria și variația motivului, ca și despre strîngerea întregului într-o unitate de formă, care poate lua caracter plastic figurat.

Cu aceasta sîntem îndreptați iarăși către celălalt moment în esența frumosului, care stă în jocul liber cu forma. Acesta intervine aici în mod fățiș și devine dominant. Lucrurile stau la fel ca în muzică, numai că în altă materie și mai puțin bogat. Și indirect apare aici și ceva din spiritul productiv, din felul său de a vedea și din sensibilitatea sa ; cel mai puțin însă din gustul său, din sentimentul formei și nevoia de unitate, din modul său de a da curs liber fanteziei și de a crea lucruri frumoase dincolo de ce este util.

Fără îndoială, se vede limpede din aceasta că frumosul în arta ornamentală nu se reduce la raportul de apariție. Jocul cu forma se dovedește aici ca un moment cu totul autonom. Și aceasta înseamnă că există și o plăcere autonomă față de formă, și anume tocmai față de forma în jocul ei liber. Aceasta, în mod evident, este și ea o plăcere estetică adevărată, deși mai puțin adîncă decît cea care atîrnă de raportul de apariție.

Am putea-o poate reduce la plăcerea jocului în genere. Dar numai cu aceasta s-a spus puțin. De obiectivitatea formei, în joc, ar depinde totul ; și ea nu poate fi sesizată în felul acesta. Va fi deci, dimpotrivă, necesar să ne întoarcem înapoi la fenomene fundamentale mult mai primitive, care aparțin formei vizibile înseși ; la contrast, armonie, împletire, la îmbinare și suprapunere, pe scurt, la anumite elemente structurale, care sînt destul de generale ca să aibă caracter categorial. În adevăr, cu atare cuvinte de ordine ca cele pe care le-am numit, ne apropiem de categoriile elementare, care sînt comune pentru orice ființează și pentru orice conținut de conștiință. În special ajungem aici la raportul între unitate și multiplicitate, a căror variație în straturile ființîndului este deosebit de bogată și cu adevărat dominantă.

Lucrul acesta poate rămîne aici deschis, ca un simplu orizont.

Dacă însă el s-ar putea confirma mai departe, atunci întregul joc cu forma s-ar încadra iarăși în raportul de apariție. Căci în ornament, planul de spate, al apariției, n-ar fi atunci nimic mai puțin decît însuși domeniul categoriilor fundamentale.

SECȚIUNEA III

FRUMOSUL ÎN NATURĂ ŞI ÎN LUMEA OMULUI

CAPITOLUL 8. OMUL VIU CA OBIECT FRUMOS

a. *Frumusețea umană ca apariție*

Problema tratată la sfîrşit privind raportul de apariţie ajunge de mare importanţă cînd trecem de la artă la frumosul extraartistic. Opera de artă este opera omului, creată anume cu scopul realizării frumosului. Este, prin urmare, de înţeles că în modelarea exterioară creatorul se străduieşte să ne arate un altceva. Natura lucrează fără o astfel de străduinţă, în genere fără scopuri şi fără conştiinţă. Ea nu poate introduce deci nimic în opera ei, numai pentru ca ceva să apară.

Acelaşi lucru e valabil despre om, aşa cum el este şi cum trăieşte. Este valabil şi despre întreaga lume a evenimentelor, în care se află omul şi la modelarea căreia el participă. Omul, tocmai, nu este operă omenească, şi lumea pe care el o clădeşte nu este decît în parte operă a lui.

Există atunci în afara operelor de artă un raport estetic de apariție ?

În sensul că într-însul natura ar voi să ne dea ceva de înţeles — pe jumătate ascunzîndu-şi, pe jumătate revelîndu-şi gîndul —, fără îndoială, el nu poate să existe. O indicaţie însă, chiar fără voinţa de a indica, o ascundere şi o revelare de sine, chiar fără intenţii şi scopuri, există totuşi pretutindeni, fără limită.

Lucrul acesta ne este cunoscut din viaţa omului. Fiecare om trădează ceva din sine însuşi, în felul cum se comportă, în vorba şi reacţiile sale, şi anume fără să vrea şi fără să ştie. Şi pentru cel cu experienţă şi cel care priveşte cu sînge rece, el poate deveni astfel foarte transparent — chiar în intenţiile şi convingerile sale secrete şi conştient ascunse.

Este vorba, în cea mai mare parte, de lucruri care nu pot fi reduse la concepte — în orice caz, nu cu nuanţa particulară cu care ele se înfăţişează. Aceasta înseamnă că există lucruri care nu ne sînt date decît intuitiv, aşadar într-o contemplare mai înaltă, nesensibilă. Cunoscător de oameni este acela care e exersat în această intuiţie şi care

a strîns experiență, acela căruia odată cu impresia exterioară îi este dată întotdeauna și o icoană sufletească a omului.

Pătrunderea aceasta intuitivă dovedită în viața practică, pusă acolo totdeauna în slujba scopurilor practice, există totuși și fără scop practic. Și atunci ea se apropie de intuiția estetică. Există o manifestare intuitivă a interiorității omului, în chipul și în purtarea lui, depășind mult orice interes practic : de pildă, reflexul onestității, al simplității, al purității sufletești, sau poate al bunătății, al spiritului de jertfă.

Acestea toate sînt valori morale, însă modul de apariție al lor este altceva decît ele însele. El poate fi limpede, convingător, expresiv, poate predomina în impresia totală a personalității, poate străbate și transfigura chipul și ținuta. O atare manifestare intuitivă a nobleței și a bunătății omenești, noi o resimțim, în imaginea globală a persoanei, ca frumoasă. Și e vorba de frumusețe în sensul adevărat estetic, acela al raportului de apariție. Valorile care apar sînt, tocmai, nu valori ale apariției, ci numai presupoziția lor potrivit conținutului. De aceea, ele nu coincid cu acestea, ele pot fi sesizate cînd sînt date în mod repetat, și într-o altă formă, mai degrabă rațională.

Căci, un lucru trebuie să-l lămurim chiar de la început : ceea ce „apare" aici nu se epuizează în raportul apariției, ci subzistă și fără acesta, în persoana reală ; subzistă și atunci cînd nimeni nu îl surprinde, nici intuitiv, nici în alt fel. Este vorba de trăsăturile morale reale ale omului, și anume laolaltă cu calitățile lor valorice, de cugetul adevărat, de ținuta interioară reală. Dacă nu cumva acestea trebuie să apară și ele într-un fel oarecare, e o întrebare pe care o lăsăm aici la o parte. Important este doar faptul că dacă ele apar, ele nu se consumă în această apariție a lor, ci subzistă în sine, independent de faptul că ele pot fi intuite.

În măsura aceasta, raportul de apariție este aici un altul decît în opera de artă. Acolo, ceea ce apare în fața noastră este ireal și nu subzistă decît pentru privitor ; aici, el este ceva ce subzistă în mod real, ceva ce se revelează. Singur faptul apariției în altul, în ceva exterior, dat în chip sensibil, este ca atare același. Și în măsura aceasta avem și aici un raport de apariție veritabil. Numai în aceasta stă legătura frumosului uman, în persoana ce trăiește în mod real, cu frumosul artistic. Și în măsura aceasta, iarăși, nici raportul de apariție nu este altul decît în opera de artă. Deosebit este doar modul de subzistență a ceea ce apare. Dar în faptul apariției ca atare, aceasta nu constituie nici o deosebire.

Nu este deci nevoie, în punctul acesta, să ne schimbăm fundamental ideile privitoare la raportul de apariție. Este în esența apariției, ca ceva real să poată apărea întocmai ca și ceva ireal. În viață, aceasta

constituie o deosebire foarte mare ; în raportul estetic, deosebirea este mai mică, deoarece aici nu este vorba de sesizarea unei realităţi (cunoaştere), ci de esenţa intuitivă concretă a apariţiei însăşi, ca şi de strînsa legătură cu ceea ce este sensibil dat.

Proba sensului acesta al frumuseţii umane o constituie turburarea unei atare impresii prin ivirea unor trăsături izolate, care trădează cu totul altceva. Aşa se întîmplă, de exemplu, cînd pe o figură, altfel cu aparenţă simpatică, apare, în cursul vorbirii sau al rîsului, o mişcare a gurii care trădează rea-credinţă, resentiment, răutate, sau chiar numai mărginire ; ajunge atît pentru a crea impresia disarmoniei, pentru a rupe armonia ţinutei calme, provocînd decepţie şi lăsînd să se vadă, în locul liniei mari, micime de suflet sau slăbiciune.

Şi acestea sînt iarăşi momente etice. Însă apariţia în ceea ce e vizibil nu este un moment etic, ci un moment care turbură impresia sensibilă ca atare, deci un moment negativ estetic. Trăsătura aceasta inadecvată în înfăţişarea persoanei o simţim ca lipsită de frumuseţe, şi cînd ea devine insistentă, ca urîtă. S-a turburat aici o armonie, s-a rupt o unitate pe care o descoperisem şi pe care o agreasem estetic. Şi anume unitatea sfărîmată este aceea a unui plan de spate care îşi face apariţia — a unui plan real, e adevărat, dar care se arată în forma exterioară. Faptul de a se arăta, el însuşi, constituie apariţia. Sfărîmarea însă are loc în planul din faţă, al percepţiei sensibile, sfîşiind şi unitatea acestuia şi turburîndu-i armonia.

Elementul inadecvat interiorului, în aspectul exterior, constituie, în măsura în care el se trădează ca atare, urîtul.

b. *Frumuseţea în raport cu valorile morale şi cu cele vitale*

Problema pe care o ridică acest raport nu este atît de simplă cum pare la prima vedere. Este evident, fireşte, că ceea ce apare ca interior nu poate fi limitat la conţinutul moral valabil. Ceea ce este opus valorii intră şi el în considerare. În adevăr, ceea ce este estetic valabil nu atîrnă de valorile etice înseşi, ci numai de apariţia lor sensibilă. Cum nu ar juca un rol deci şi nonvalorile etice în apariţie, de vreme ce şi ele aparţin aceleiaşi sfere a interiorităţii umane ?

Sîntem aici mereu în pericol să repetăm greşeala esteticii celei mai vechi şi să confundăm valoarea estetică cu valorile etice. Cei vechi au comis greşeala aceasta în conceptul lor de καλοκἀγαθία „*Animus sanus in corpore sano*" se spunea în limbaj naturalist, şi se avea în vedere sufletul frumos în trupul frumos. Totuşi, aici e presupus deja frumosul ca atare, şi anume în ambele lui straturi. El nu

poate fi deci redus, pe calea aceasta, la ceva ce i-ar constitui temeiul. Şi, mai puţin decît orice, ar putea el consta atunci într-un raport de apariţie.

N-ar trebui în genere să se vorbească de frumuseţe sufletească. Printr-însa nu se înţelege, în adevăr, decît valabilitatea morală. Frumuseţea adevărată o constituie abia apariţia ei sensibilă în transparenţa formelor corpului şi în dinamica trupească. Şi pentru faptul acesta, noi posedăm în genere o fină sensibilitate.

Pe deasupra, chiar omul îndoielnic din punct de vedere moral poate fi frumos. Acesta este motivul iritant în fenomenul frumuseţii umane. Să ne amintim de Alcibiade, omul atît de înzestrat, dar frivol, egoist şi infidel, şi de dragostea deosebită a lui Socrate pentru el. Avem aici un caracter cu totul unitar în felul lui, care se şi exprimă unitar şi convingător în exterior. Ne putem gîndi, poate, şi la frumuseţea tînărului Neron. Şi chiar figurile homerice trădează o discrepanţă ; nu fiecare este ca Hector, egal de perfect în aspectul lui exterior şi în adîncimea atitudinii lăuntrice.

Forţa, lipsa de scrupul, uşurătatea pot părea, într-un chip omenesc, o expresie a nevinovăţiei fericite, — scrupulele morale, expresie a unei naturi greoaie, a apăsării, a reţinerii. Frumuseţea nu este expresia unor calităţi morale ; ea este mai degrabă expresia unităţii şi deplinătăţii interioare. Dar şi una şi alta, suprema înălţime morală ca şi unitatea, pot rămîne exterior neexprimate, ascunse de un exterior inadecvat. În sensul acesta, foarte simplu şi fără echivoc, Socrate era urîtul.

Frumuseţea unui chip uman ţine cu totul de un raport de apariţie. Şi, aici, acesta constă — întrucît ceea ce apare este ceva real — în adecvaţia formei interioare şi a celei exterioare, în faptul că una devine vizibilă în cealaltă.

Totuşi, nici astfel, sensul frumuseţii umane nu poate fi epuizat. Privirea asupra fenomenelor trebuie lărgită încă, trăsăturile fundamentale ale raportului găsit trebuie trecute asupra altor lucruri, care şi ele, întocmai ca valorile morale, pot apărea în aspectul exterior al omului. Din ele fac parte, înainte de orice, valorile vitale. Omul este în adevăr nu numai fiinţă morală, ci şi — ba chiar în prima linie — fiinţă organică.

Lucrul acesta de la sine înţeles îl uităm prea lesne, fiindcă îl considerăm ca prea trivial. Din punct de vedere estetic, însă, el nu e nimic mai puţin decît trivial. Şi calităţile vitale pot fi ascunse, dar ele pot fi şi convingător exprimate în exterior şi astfel să apară sensibil. Nimic în întregul domeniu al esteticului nu este atît de vulgar familiar cum e conceptul de om frumos, ca trup (nu numai ca

figură) bine alcătuit ; poate chiar că acesta este cel mai vechi şi cel mai originar concept al frumosului.

Conceptul acesta vulgar al frumuseţii este condiţionat în mare parte de sensibilitatea sexuală. El subliniază în frumuseţea feminină momentul moliciunii, al delicateţei, al tinereţii, în frumuseţea bărbătească pe acela al puterii, al fermităţii, al curajului (acesta din urmă înţeles nu în sens etic, ci ca sentiment al puterii). Este cu totul greşit să se înlăture condiţionarea aceasta, ca fiind exterioară esteticului. Ea este o parte necesară a sentimentului natural al frumosului. Dar cu frumuseţea însăşi, ea este tot atît de puţin identică pe cît sînt valorile etice ; ea este tocmai doar o condiţie preliminară, un pur moment din conţinutul a ceea ce apare în raportul de apariţie. Valoarea estetică se ridică abia deasupra ei, şi este o valoare de natură deosebită. Natural, confundarea cu ea, în conştiinţa estetică nelămurită sau neajunsă la maturitate, se întîmplă la fiecare pas. Aici, întocmai ca faţă de sentimentul etic al valorii, trebuie să învăţăm treptat să le distingem.

Conceptul originar al frumuseţii omeneşti trebuie să fi fost în genere legat de impresia de forţă şi de vitalitate. Din acestea, el a păstrat cea mai mare parte pînă în timpuri de înaltă cultură. Aici îşi spune cuvîntul pretutindeni un puternic sentiment vital, chiar acolo unde el nu mai este sexual condiţionat. Numai încet se ajunge la desprinderea sentimentului estetic al formei şi mişcării de sentimentul natural al vieţii şi de opoziţia sexelor ; se trezeşte înţelegerea pentru frumuseţea spiritualizată, pentru figura omului în vîrstă, cu desenul mai bogat al zbîrciturilor ca limbaj al soartei. În chipul bărbătesc au descoperit-o deja cei vechi ; în figura femeii, numai timpurile mult mai tîrzii.

Toate acestea nu se pot înţelege decît din lunga dominare nediscutată a sentimentelor vitale şi din raportul de apariţie întemeiat pe ele. Bogăţia de forme a chipurilor nu poate justifica această dominare, căci tocmai figura celui în vîrstă este mai bogată în formă expresivă.

c. *Apariţia tipului*

Nu e vorba însă numai de om ca individ, ci în aceeaşi măsură de om ca reprezentant.

Fiecare om înfăţişează totodată o specie umană, pură sau amestecată ; totdeauna, el este însă în acelaşi timp purtător al unor trăsături comune : acelea ale timpului său şi ale poporului său, ale păturii sale sociale sau ale unei categorii omeneşti restrînse, ale unui tip uman sau ale unui mediu.

Momentele acestea mai generale joacă, în înfăţişarea lui exterioară, de cele mai multe ori un rol de primă importanţă, în măsura în care ele se exprimă într-însul. De aceea, ele sînt esenţiale şi în raportul de apariţie care poartă în sine opoziţia dintre frumos şi urît.

Dacă ţinem seama, pe deasupra, de faptul că, în viaţă, viziunea noastră este foarte superficial individualizată şi că ne mulţumim de cele mai multe ori, chiar cînd e vorba de persoanele cu care ne întîlnim, cu o impresie relativ generală (să ne gîndim la descoperirea pripită a unor „asemănări" periferice), — atunci rolul acesta al tipicului devine foarte de înţeles: avem totdeauna tendinţa să „încadrăm" omul individual într-un fel oarecare, să-l introducem oarecum în săltare gata pregătite.

Acesta este în sine doar un motiv practic, constituie un fel de economie a vieţii. Dar el predispune totuşi pe cel ce contemplă şi din punct de vedere estetic. Acesta este înclinat spre ceea ce îi este familiar, sau şi spre ceea ce-i pare a fi de o anumită generalitate, aşadar spre ceea ce îi apare ca tipic.

Nu este nevoie totdeauna ca trăsăturile care disting tipicul presupus să fie foarte esenţiale; pot să-şi spună cuvîntul aici şi asociaţii cu totul întîmplătoare. Pot însă izbi pe cel ce contemplă şi genuri ale umanului cu totul necunoscute, numai tulbure presimţite, de pildă un tip îndepărtat ancestral, pe care nu îl cunoaştem, care se anunţă totuşi în figura sau în conduita omului — în anumite împrejurări, chiar la un copil — şi se face observat.

Tipicul în forma chipurilor omeneşti — şi tot astfel în siluete, în modul de a se mişca al omului — ridică o problemă aparte: pentru el nu avem concepte, nu avem cuvinte; în convorbirea cu alţii, nu îl putem de cele mai multe ori decît indica prin aluzii (numai cine e capabil să deseneze îl poate reda). Şi totuşi, el însoţeşte simţirea noastră pentru specificul omenesc pînă în amănunte. Lucrul este atît de general, încît, în faţa unor persoane necunoscute, pe care le vedem pentru întîia oară, determinante în simţirea noastră sînt trăsăturile tipice; tipul odată surprins anticipează asupra experienţei,— ne aşteptăm chiar, potrivit lui, la un anumit mod de a vorbi, de a gesticula, la o anumită mimică, ba chiar la un fel anumit de a acţiona, pe scurt, la un caracter de o anumită marcă. Şi, trebuie să recunoaştem, adesea cu dreptate. Tipul sufletesc corespunde, în adevăr, de cele mai multe ori într-un fel formei exterioare.

Întrucît însă tipicul acesta al formelor se face cunoscut pe cale pur intuitivă, şi cu apariţia lui neprevăzută nu este legat de loc de interesul practic, intervenţia lui în individ dobîndeşte lesne un caracter estetic. Ceea ce înseamnă că lucrul principal într-însul devine apariţia însăşi. Individul cu particularitatea sa acţionează ca un prim-plan

ce devine transparent pentru altceva. Acest altceva este tipul, şi anume indiferent dacă este tipul etnic, tipul epocii sau un tip uman mai restrîns. Tipul se străvede prin particularităţile individului şi îi dă acestuia o semnificaţie supraindividuală.

În felul acesta, la individ ne apare, în concreţiunea lui palpabilă, tipul profesional : minerul, ţăranul, matelotul, omul de afaceri, ofiţerul, intelectualul : el apare chiar dacă nu avem altfel de-a face cu el. Tot astfel însă, tipul etnic : englezul, spaniolul, românul, chinezul sau indul. Din punct de vedere al conţinutului intervin aici nenumărat de multe trăsături : expresia formei de viaţă, a stilului de viaţă, a mediului, ba chiar a cercului social determinat. Toate acestea apar într-o anumită independenţă de simţirea noastră proprie, apar chiar cînd sînt resimţite ca străine şi poate sînt respinse de atitudinea personală.

Totdeauna însă, ni se impune aici ceva pe care noi îl apreciem numai de purul lui drag, ca apariţie ; şi anume numai fiindcă el face impresie asupra noastră ca formă unitară, ca întreg pregnant şi solid încheiat, în timp ce individualitatea însăşi, cu abundenţa ei de trăsături singulare, ne scapă lesne. În faţa întregului pregnant al tipului, ea face efectul de „ornament accidental“.

Felul acesta de a vedea poate fi o depreciere foarte subiectivă. Dar este omenesc să îi fim supuşi, întrucît nu putem fi atît de uşor drepţi cu diversitatea fără margini a individualului. Cei mai mulţi oameni pătrund numai în mod excepţional pînă la individualitate în înţelegerea omenescului.

O separaţie tranşantă între o înţelegere practică şi una teoretică a omului este de altfel cu greu posibilă, — nici nu este însă necesară. Dimpotrivă, una trece pe nesimţite în cealaltă — aşa cum stau lucrurile şi în ce priveşte hotarul dintre intuiţia vitală şi cea estetică a corporalităţii omeneşti.

Rămîne însă caracteristică în ambele cazuri trecerea progresivă de la neestetic la estetic. Pornim de la interesul practic şi sîntem antrenaţi, prin ponderea a ceea ce apare, în atitudinea estetică ; cel care era mînat de interes devine contemplator, se deschide pentru a primi din afară şi se pierde în această atitudine de primire, — el trăieşte experienţa trecerii la „plăcerea dezinteresată“.

Nu este nimic de mirare aici. Ceva analog se întîmplă neîncetat în trecerea la considerarea teoretică, destul de des tocmai cînd sîntem pe urmele tipicului : uităm scopurile imediate şi ne îndreptăm către fenomene, de dragul lor. În atitudinea estetică, acesta este şi mai mult cazul.

Şi aici se află unul din punctele esenţiale, în care putem sesiza rădăcina atitudinii estetice — şi a obiectului ei, frumosul — în

contextul vieţii. În adevăr, nu orice intuiţie estetică este deopotrivă de pură ; există forme de trecere de tot soiul. Atare forme de trecere întîlnim şi în alte domenii ale frumosului. Numai în domeniul artelor, separaţia este mai tranşantă.

d. *Situaţie şi dramatism al vieţii*

Există însă şi alte aspecte care „apar" în om — este adevărat, nu în înfăţişarea singură a lui, nici numai într-o persoană izolată, ca atare, dar în viaţa laolaltă a mai multora, în întîlnirea şi în ciocnirea lor. Dacă ne gîndim că există o artă dramatică destinată să înfăţişeze conştient aceste lucruri (de altfel, şi cea epică), atunci devine aproape de la sine înţeles că existenţa aceasta a unora cu alţii trebuie şi în viaţa însăşi să apară în chip obiectiv, deşi situaţii şi conflicte nu pot fi, în sensul strict, percepute (date simţurilor) ; tot atît de puţin ca viaţa sufletească a individului singular.

Putem numi aceasta „dramatismul vieţii". Expresia este luată, e drept, din poezie ; dar aşa este just, căci, fără îndoială, poeţii sînt cei care au descoperit-o ; — au „descoperit-o" în sensul că, deşi ea fusese mereu prezentă şi, fireşte, deseori resimţită, poeţii mai întîi ne-au învăţat să o vedem, şi prin aceasta au făcut sesizabil obiectul estetic într-însa.

Căci nimic nu este mai puţin de la sine înţeles decît faptul că dramatismul acesta este perceput ca atare — poate mai puţin încă decît peisajul. Se cere pentru aceasta o atitudine foarte particulară, cu o anumită distanţă faţă de zbuciumul omenesc, distanţă pe care omul prins în viaţa practică nu o are şi nici nu o dobîndeşte prea lesne. Atitudinea aceasta o putem numi arta trăirii estetice. Trăirea nu se epuizează în percepţie, deşi pe întreaga linie ea este susţinută şi rămîne dependentă de aceasta. Trăirea estetică trece însă şi dincolo de ea, deoarece se întinde dincolo de trăirea vulgară. Aceasta din urmă este trăire angajată în alte scopuri, o trăire care participă practic la evenimente, sau este cel puţin interesată de ele.

În trăirea de fiecare zi, omul este angajat în situaţie, el este parte, sau cel puţin ia parte la situaţie, cu toată subiectivitatea şi pasiunea, cu simpatie şi aversiune personală. În trăirea estetică, toate acestea el le lasă în urma sa, se ridică deasupra lor, iese oarecum din interesarea şi participarea practică. El se aşază, în contemplare, „alături" de viaţă, căreia totuşi, din punct de vedere real, îi aparţine, şi astfel o surprinde „din afară" în raza privirii sale.

Aceasta pretinde mult. Lucrul acesta, omul, în viaţa de toate zilele, de cele mai multe ori nu şi-l poate impune. Două înzestrări cu totul

deosebite se cer pentru el. Distanţa faţă de propria soartă şi propria neşansă este numai una ; a doua constă în capacitatea intuirii plastice a evenimentelor. Prima face dintr-însul un spectator al vieţii, cea din urmă un spirit care vede clar, înţelege, pătrunde. Între amîndouă ar putea exista prea bine o legătură cauzală. Dar aceasta nu suprimă distincţia de esenţă între ambele facultăţi, şi întîlnirea lor nu este atît de deasă cum s-ar putea crede. De aceea, dramatismul vieţii în care ne aflăm ne scapă de cele mai multe ori, împreună cu abundenţa ei de fenomene — nu fiindcă ne-am găsi prea departe de ea, ci fiindcă îi stăm prea aproape. Căci de baştină ne aflăm în mijlocul ei.

Raritatea atitudinii estetice în viaţă şi faţă de viaţă, seninătatea înaltă şi izolarea pe care ea o presupune, nu trebuie să împiedice pe cineva să recunoască, în obiectul ei, obiectul cel mare al esteticii, care stă mereu pregătit şi aşteaptă oarecum doar să se maturizeze conştiinţa receptivă. Căci dramatismul vieţii constă în lanţul neîntrerupt al situaţiilor în care ajunge omul şi în sforţările sale de a le stăpîni. * Tot ce plănuieşte omul, succesul şi insuccesul lui, toată acţiunea lui efemeră cu urmările ei, care ele însele aduc cu ele iarăşi situaţii neintenţionate, toată prevederea şi tot ce se refuză prevederii, toată pătrunderea intenţiilor şi sentimentelor străine, ca şi înşelarea noastră asupra acestora, toată înnodarea de interese şi de iniţiative, toată vina şi nevinovăţia noastră, învinuiri şi dezvinovăţiri false şi juste — pînă în mijlocul dezvoltărilor mai mari, cu aparenţa destinului —, totul aparţine dramatismului vieţii.

Bogăţia de conţinut a acestei diversităţi imense, care constituie viaţa omenească, nu se poate enumera. Întreaga viaţă etică, înţeleasă pozitiv şi negativ, intră aici. Ea apare ca „material" al unui domeniu estetic de obiecte, pe care nu-l epuizăm niciodată. Numai că tot acest material nu este, ca obiect estetic, acelaşi ca fiind obiect al eticii. De exemplu, tocmai ce e mic, meschin, lipsit de valoare, ceea ce este etic nesemnificativ şi de dispreţuit, ceea ce e prea mic ca să zăbovim chiar o clipă la el, poate deveni aici plin de semnificaţie, dacă el aruncă o lumină de fulger în interiorul omului sau al tensiunilor care subzistă între om şi om. Şi revelaţia poate porni de la ce e mic şi negativ, tot atît de bine ca şi de la ceea ce e etic mare şi pozitiv. Este vorba numai de forţa cu care ele declanşează apariţia.

Diversitatea cu care apare interiorul uman nu este aici mai mică decît aceea a aspectului exterior (în chipul şi purtarea persoanelor

* Să se compare pentru analiza structurală mai precisă a situaţiei *Das Problem des geistigen Seins*, ed. 2, 1948, cap. 12 b şi c, cu deosebire întrepătrunderea libertăţii şi lipsei de libertate.

individuale). Ea este mai degrabă mai mare. Căci a crescut prin dimensiunea comunității umane.

Din toate acestea trebuie să reținem cu strictețe faptul că : nu virtutea omenească este frumoasă, nu destinul, tragicul, măreția omului sau lupta lui ; și nu micimea de suflet, slăbiciunea, trivialitatea este comică etc., ci numai și numai apariția tuturor acestora în ceea ce este trăit în particular. Se poate deci spune tot astfel că : singură transparența trăitului nemijlocit pentru lucrurile acestea, care în sine nu sînt de natură estetică (ci precumpănitor practică), constituie momentul estetic care ne importă.

În plus, trebuie să mai observăm un lucru : facultatea de a putea vedea dramatic viața nu este numai un dar rar, ci totodată o înzestrare cu două tăișuri. Ea se transformă lesne în lipsă de afecțiune, urmărind fără scrupul propria plăcere estetică. Estetul care „savurează" fiece conflict din viață, ca atare (de cele mai multe ori nu pe cele proprii), sau umoristul cu simț dezvoltat pentru comicul vieții, se comportă față de întîmplările reale ca spectatorul în fața jocului de pe scenă. Că nu este vorba aici de un joc, ci de seriozitate amară, că lupta și suferința celor ce acționează sînt autentice, el e în stare în mare măsură să uite ; cine asistă la ele amuzat este lipsit de inimă. Și cine trece prin viață în această atitudine estetică, savurînd tot ce se întîmplă în jurul lui ca pe un joc, este el însuși dezorientat, el nu are sensibilitate morală sănătoasă. Ba mai mult, el este lipsit în fond de condiția prealabilă a unei valorificări estetice juste a vieții, și astfel el pierde tocmai ceea ce urmărea. Condiția aceasta prealabilă constă tocmai în sensibilitatea morală intactă și care nu dă greș, în ecoul valoric corect, la tot ce e trăit.

Există în direcția aceasta o răsturnare a ținutei interioare în răceală a inimii, în batjocură și dispreț, în superioritate aparentă și scepticism ieftin. Nu în felul acesta simte umoristul autentic al vieții, cînd el nu uită în rîsul lui seriozitatea realității, resimțind-o poate cu atît mai multă căldură din contrastul însuși. Și aceasta cere maturitate, putere morală și nițică superioritate autentică.

Surprinderea comicului și sensibilitatea pentru el în viață sînt încă relativ frecvente ; deseori le întîlnim deja în lipsa de maturitate a copilului, cînd de pildă el sîcîie în clasă pe profesor și se amuză pe seama slăbiciunilor lui ; grosolănia care intervine aici este, firește, rea din punct de vedere moral, dar sensibilitatea pentru comicul apariției (de pildă, în supărarea pedantului) poate fi cu totul autentică. Poate că nici pentru cel matur nu este totdeauna ușor să păstreze limita justă în amuzamentul său față de ce este prea omenesc. Aceasta însă nu schimbă nimic din plăcerea estetică și din apariția faptică a slăbiciunii omenești.

Mult mai rară este în viaţă plăcerea estetică în faţa seriosului uman, a tragicului, a înălţimii morale şi a sacrificiului. Ea se produce mai greu, chiar datorită faptului că noi înşine, cu propriile noastre ecouri afective, cu participarea, durerea şi înălţarea noastră, sîntem atraşi şi antrenaţi în evenimente. Cine posedă aici atitudinea morală justă nu poate fi atît de lesne în acelaşi timp şi spectator neparticipant. Cine însă păstrează distanţa şi dobîndeşte liniştea contemplării trebuie să aibă totuşi inima moral deschisă, pentru oameni şi situaţii, întrucît ambele laturi sînt reale şi nu jucate. El trebuie deci — ceea ce e antinomic — să fie în acelaşi timp participant şi neparticipant, să fie antrenat de evenimente şi să rămînă contemplativ în faţa lor, să le aprecieze moral şi totuşi estetic.

Atitudinea aceasta atinge hotarul supraumanului. Ea cere prezenţa a două suflete în acelaşi piept, a două moduri eterogene de trăire. Ea este dată poate numai poetului, a cărui artă însăşi respectă seriozitatea situaţiei intuite şi se justifică prin aceasta. Dar aceasta înseamnă tocmai artă, şi nu mai este frumosul conţinut în viaţa însăşi.

Imposibilă, o atare atitudine în viaţă nu este. Omul are, în adevăr, principial minunata libertate de a se vedea, în mijlocul luptei, al acţiunii şi al suferinţei, pe sine totodată din afară, libertatea să rîdă de sine şi să plîngă, să fie oarecum ochiul care îl urmează pretutindeni al cunoaşterii de sine însuşi. Cum n-ar putea fi el atunci la fel, tot atît de principial, şi pentru persoana străină şi destinul străin ?

CAPITOLUL 9. FRUMOSUL NATURII

a. *Frumuseţea fiinţei vii*

Sîntem tentaţi, cînd e vorba de frumosul naturii, să ne gîndim la „frumuseţea ţinutului", la mare şi la uscat, la munţi şi la văi. Tocmai aici însă, se găsesc problemele estetice mai grele, întrucît ingredientul subiectiv şi aportul fanteziei sînt cu mult mai mari decît în simplele obiecte ale naturii ; totodată şi fiindcă se amestecă atît de multe sentimente vitale de destindere, care, deşi sînt sentimente plăcute, nu au totuşi caracter estetic.

Trebuie să începem de aceea aici cu altceva, în care caracterul obiectului estetic să poată fi mai lesne prins în puritatea lui. Acest altceva este frumosul care ne apare în aproape tot ce e viu.

Cu aceasta coborîm o treaptă mai jos pe scara obiectelor estetice exterioare artei ; de la frumosul uman, la frumosul animal şi vegetal. Să nu se socotească aceasta drept o pedanterie ; e vorba, dimpotrivă, de înlănţuirea naturală a problemelor. Omul este în adevăr şi

organism, și toată frumusețea mijlocită de sentimentele vitale, pe care o contemplăm în el, este deja frumusețe a organicului. Cu greu se poate spune că frumosul organic ne atrage mai puțin atenția la animal decît la om. Bucuria în fața unui animal frumos este, dimpotrivă, ceva foarte general omenesc, gustăm frumosul la animal adesea chiar cu mai puțină reținere decît la om, întrucît, de cele mai multe ori, nu intuim în el laturi care să ne respingă. În adevăr, aici lipsește întregul domeniu al moralului: nu știm numai că animalul este nevinovat, ci îl simțim totodată în intuiție ca nevinovat.

Firește, și aici, multe țin de o plăcere vitală și nicidecum estetică. Astfel, blana moale a pisicuței ne produce la pipăit o plăcere de ordin vital; mai puțin pur vitală este plăcerea produsă de legătura cu un cîine credincios, de atașamentul lui față de stăpîn, de bucuria și zburdălnicia lui cînd acesta se ocupă de el. Aici lipsește pretutindeni încă distanța intuiției obiective, care constituie condiția plăcerii estetice.

Chiar însă în mijlocul acestui raport, care este vital sau încă de aproape înrudit cu vitalul, se poate totuși instaura distanța, și brusc poate fi realizată plasticitatea obiectului estetic: o mișcare sau o fază a mișcării, grația unei sărituri, o expresie a încordării în atitudinea animalului ne surprinde, ne face să privim printr-însa la altceva care este invizibil, dar care se află real în fața noastră. Acest altceva nu este nimic mai puțin decît minunea naturală a ființei organice înseși — și anume în specificul ei: în înrudirea ei cu noi și în caracterul ei străin.

Căci, în adevăr, ambele aspecte sînt conținute într-o atare străbatere a privirii: ceea ce ne este bine cunoscut, din mijlocirea propriului nostru sentiment vital, și ceea ce este atît de complet diferit de noi, natura nestînjenit animală, neturburată de nici un conflict, — s-ar putea încă spune, elementul instinctiv convingător și siguranța reacției, prin care animalul este superior omului.

Resimțirea acestor lucruri are de cele mai multe ori forma presimțirii obscure a unor conexiuni profunde, ca să nu spunem a unei mari înțelepciuni în construcția, în articulațiile, în modul de funcționare și de reacțiune al ființei animale. Și, dacă urmărim lucrul mai departe, e vorba — teoretic vorbind — de contactul cu o finalitate cu adevărat uimitoare și superioară prin perfecțiunea ei, care se trădează în întregul ființei organice.

Adevărul, aici, este tocmai cel obiectiv: plăcerea estetică față de natura animală duce ciudat de iute la uimirea adîncă în fața marelui mister metafizic al organismului. Căci acesta zace în finalitatea internă a lui, care ține laolaltă toate părțile și toate manifestările unei vieți și ne apare ca o armonie ce ne covîrșește. Lucrul acesta nu are la

început nimic de-a face cu o intuiţie sau meditaţie teoretică, deşi atare impresii pot da naştere foarte bine şi reflecţiei ştiinţifice. Dimpotrivă, impresia ne este dată nemijlocit şi intuitiv ; şi sentimentul că ne aflăm înaintea a ceva minunat este involuntar şi se impune deja privirii sensibile. Aici, nimic nu este reflectat, atitudinea se epuizează în dăruirea liberă ; şi destul de des, momentul surprinderii este hotărîtor. Atunci, omul nu-şi poate stăpîni sentimentul de a se afla dintr-o dată faţă în faţă cu minunea creaţiei.

Un sentiment de felul acesta constituie în contemplare o plăcere estetică autentică ; şi anume, el ni se dă printr-un raport de apariţie ce poate fi şi el foarte bine resimţit de noi, adîncimea plăcerii putîndu-se afla în grade deosebite faţă de profunzimea obiectivă a ceea ce apare. Minunea organicului o putem resimţi adînc sau la suprafaţă, totdeauna însă ea va consta într-o străbatere a privirii prin ceea ce este sensibil dat şi într-un contact afectiv cu ceva ce nu este dat în chip sensibil.

Important, mai departe, este faptul că atitudinea de admiraţie nu se mărgineşte deloc la cazurile în care punctul de plecare constă în sentimente vitale de simpatie. Exemplele pe care le-am dat din lumea animalelor de casă care ne sînt familiare ar putea să ne inducă în această eroare. Dar ele sînt unilaterale. Aceeaşi atitudine se întinde exact la fel la ceea ce se află mai departe sau este străin de noi. Desăvîrşita eleganţă a săriturii unei veveriţe, tocmai sus în coroanele copacilor, o provoacă exact în aceeaşi măsură. Zborul rîndunelelor, cercurile pe care le face o pasăre de pradă, mişcarea de înot a păstrăvului în alunecarea ei, sau saltul jucăuş în aer al delfinului — toate au un efect de acelaşi fel. Numai pentru orăşeanul de astăzi, ele s-au îndepărtat. El nu le poate vedea atît de lesne. Impresia cea mai adîncă o face poate ceea ce surprinde mai mult, odată ce a fost zărit, — alunecarea în zbor a pelicanului pe unda de aer care trece pe deasupra undei de apă. La prima vedere nu înţelegi deloc ce se întîmplă ; planoristul cunoaşte fenomenul — totuşi, aici el se realizează cu o virtuozitate infinit superioară.

Dar fenomenul ajunge şi mai departe în caracterul lui straniu. Există vieţuitoare care par omului îngrijorătoare şi duşmănoase, faţă de care, deschis sau în ascuns, el are aversiune vitală : şerpi, broaşte, păianjeni, şopîrlele mari. În spatele acestei repulsii se află momente de teamă instinctivă, din timpuri primitive ale omului, cînd exista încă ameninţare adevărată pentru el. Sentimentul însuşi se schimbă : în capul înălţat sus al şarpelui vedem deodată natura lui regească (chiar basmul are ştiinţă de acest lucru), şi mişcările păianjenului cu cruce care îşi ţese plasa devin pentru noi convingătoare. Herder credea încă în formele „urîte în sine“ ale animalităţii, ca şi în creaţii

nereuşite ale naturii („respingătorul crocodil") ; în realitate, în spatele acestor credinţe nu se afla nimic decît incapacitatea de a păstra distanţa, şi rudimentul sentimentului de teamă moştenit. Natura, în adevăr, nu a fost creată pentru om.

Putem astfel să coborîm mai jos în domeniul organicului. Pretutindeni revine acelaşi raport. Îl găsim acelaşi în podoaba fluturelui, a stelelor de mare şi meduzelor, a radiolarelor şi infuzoarelor. Microcosmul organicului este plin de „forme artistice ale naturii". Şi, natural, lucrul acesta se întinde şi asupra întregii lumi a plantelor. Aici, frumosul se oferă în mod obişnuit sensibilităţii omeneşti în chip şi mai nestînjenit — deşi, sau tocmai fiindcă planta se află pentru sensibilitatea vitală a omului mai departe de el. Contactul inimii omeneşti cu organicul care ne e familiar este aici mult mai slab ; în schimb însă, turburarea distanţei estetice de către propriile noastre sentimente vitale este şi ea, în aceeaşi măsură, mai slabă.

Nu este deloc nevoie să ne gîndim îndată la podoaba ca din poveşti a plantelor fanerogame — aici se adaugă încă multă bucurie vitală în faţa coloritului sau a formei aventuroase, ba chiar un oarecare simbolism prea omenesc — ; dimpotrivă, în oarecare limite, fiece vegetaţie apare în forma sa dezvoltată ca o adevărată operă de artă. Aşa ne apare paiul mlădios cu spicul lui aplecat într-o parte, aşa ne apare forma bine conturată a molidului, a fagului sau a mesteacănului, aşa apar fibrele „mînioase" din scoarţa unui stejar bătrîn, tija puternică a agavei, ca şi frunzele ei înarmate cu lănci. Şi aici se revelă pretutindeni ceva din misterioasa armonie internă a viului, ceva din textura organică a funcţiilor acordate între ele şi a dezvoltării lui din sine, ceva din impulsul la viaţă, la afirmare şi din independenţa sa adaptată puterilor neorganice ale împrejurimii.

Şi aceeaşi impresie revine în faţa unor grupuri întregi de tovarăşi de specie reuniţi la un loc : în faţa covorului de muşchi, a coloniei de cimbru, în faţa cîmpiei, a stepei, a grupului de pomi şi a pădurii. Aici însă, sentimentul estetic trece deja în alt gen, în plăcerea trezită de peisaj.

Un farmec estetic înalt constituie, în întregul domeniu al formelor organice, fragilitatea evidentă, riscul şi expunerea — în raportul lor cu indiferenţa nevinovată şi cu lipsa de grijă pe care o arată organismele faţă de primejdie. Ele se dăruiesc fără grijă destinului, îi cad cu miile victime, şi alte mii înfloresc în locul lor. Presimţim în mod obscur ceva din duritatea groaznică ce domneşte în viaţa speciilor — duritate faţă de individ, în favoarea vieţii seminţiei —, şi sîntem involuntar uimiţi în faţa risipei pe care natura pare a o face cu operele ei preţioase.

Şi acesta este un raport de apariţie şi nu are nimic de-a face cu reflecţia şi ştiinţa. Căci remarcabil este că în însăşi această duritate şi indiferenţă, noi simţim tot atît de intuitiv echilibrul şi armonia care domneşte în economia naturii vii.

Liniştea cu care individul, cu frumuseţea formei lui, îşi poartă destinul, ca ceva de la sine înţeles, are pentru sensibilitatea omenească ceva mişcător care reclamă iubire. Şi, în adevăr, este un fel de iubire aceea cu care omul îmbrăţişează, prin ocolul contemplării estetice, bogăţia grandioasă de forme a vieţuitoarelor.

b. *Frumuseţea în structura dinamică*

Este evident că putem coborî cu acelaşi principiu mai departe — la formaţiile anorganice, acolo deci unde nu mai există viaţă. Există printre lucruri multe alcătuiri care ne procură plăcere estetică autentică, deşi nu chiar atît de multe cum s-ar putea crede ; căci cele mai multe „lucruri" care ne înconjoară în viaţă au primit o formă suplimentară, şi ele nu se numără, fireşte, printre ceea ce ţine de frumosul naturii.

Aici se află unul din temeiurile pentru care frumosul în natura neorganică nu este atît de curent ca în cea organică. Se adaugă la aceasta faptul că, printre structurile dinamice, acelea care sînt primare şi independente şi care ar captiva mai curînd simţul estetic ne scapă de cele mai multe ori, în virtutea ordinii lor de mărime ; ele sînt sau mult prea mari, sau mult prea mici pentru a ne putea fi date în intuiţie sensibilă. Ca exemplu pentru aceasta avem pe de o parte corpurile cereşti şi sistemele lor, pe de alta atomii şi moleculele. Sfera intermediară, aceea a perceptibilităţii directe, este aproape complet eliminată din ele. Există totuşi şi cîteva exemple dintr-însele, înăuntrul acestei sfere. Cel mai cunoscut este acela al cristalelor, cu structura lor surprinzător de regulată. Chiar acolo unde nu recunoaştem legea geometrică a acestei structuri (sistemul axelor) avem totuşi, la simpla privire, un sentiment clar al prezenţei ei, ca şi al unei tendinţe ascunse a părţilor de a se „reuni" între ele. Ceea ce trădează fără greş un raport de apariţie.

Se pot enumera aici multe încă, dacă se adaugă şi fenomene efemere. Iată de pildă oglinda suprafeţei apei, configuraţia închisă a picăturii cu forma ei sferică naturală (fireşte, în căderea ei doar neclar percepută) ; iată cercurile concentrice ale undei fugitive la suprafaţa apei, simetria vîrtejurilor cînd curentul se loveşte de un obstacol, sau chiar fenomenul picăturii care sare în sus după ce a căzut. Şi mai cunoscute sînt jocul regulat al valurilor şi jocul luminilor

pe care îl provoacă ; fără a mai vorbi de fenomene mai izbitoare, de fulger, de curcubeu, de norii cirus în înălţimea albastră a cerului.

În fenomenele de felul din urmă nu mai este vorba de structuri dinamice. Dar chiar printre aceste structuri există cîteva care, cel puţin indirect, pot fi făcute perceptibile (cu ajutorul telescopului sau al fotografiei). Şi atunci nu le lipseşte nici lor puterea de a impresiona estetic. Din ele face parte sistemul lui Jupiter, cu cele patru luni ale lui, ca şi sistemul minunat al inelelor lui Saturn. În aceste formaţiuni apare ceva din dinamica structurii, în forma ei exterioară ; ceva interior, invizibil în sine, devine perceptibil. Lucrul acesta l-au resimţit de mult şi l-au exprimat observatorii cerului.

Kepler a mers în ale sale *„Harmonices mundi“* mult mai departe, cînd a reunit raporturile cantitative, obţinute prin cunoaşterea directă şi prin calcul, într-o intuiţie de ansamblu, şi le-a resimţit ca fiind marea frumuseţe a sistemului (invizibil) al planetelor. Mijloacele optice actuale au dus, sub raportul conţinutului, lucrurile mult mai departe. Ele ne-au făcut să vedem marile sisteme spirale, a căror formă exterioară trădează, fără îndoială, unitatea unei structuri dinamice, şi acelaşi lucru se poate spune despre aglomerările de stele sferice, ca şi despre multe nebuloase. Demn de remarcat în aceste exemple este faptul că, tocmai din punct de vedere ştiinţific, structura lor nu poate fi socotită drept lămurită ; intuiţia, şi anume intuiţia nemijlocită, estetică, anticipează.

Dacă urmărim însă mai departe felul de a privi al lui Kepler, putem găsi contemplarea estetică extinsă la toate structurile dinamice naturale. Ea rămîne atunci legată însă de anumite condiţii pregătite de munca ştiinţifică anterioară, care, fireşte, exclud mulţimea oamenilor dintr-însa. Aşa, de pildă, legile fizicii atomice se acordă foarte bine cu o intuiţie estetică, deşi ele sînt de ordin înalt matematic şi abstracte în formula lor ; urmarea este că structura atomilor este apropiată astfel intuiţiei. Ceea ce se şi exprimă în chip mai mult decît limpede, în concepţia modelelor — fără îndoială, ipotetice. Matematicienii numesc aceasta, este drept, îndepărtare de intuiţie, dar ei o fac numai fiindcă nu admit drept intuiţie decît viziunea sensibilă. Aceasta înseamnă unilateralitate. Orice cunoaştere mijlocită tinde spre o intuire mai ridicată şi o înfăptuieşte ; şi chiar conceptele de care ea se foloseşte nu sînt în fond decît mijloace ajutătoare pentru o intuiţie mai înaltă ; aşa cum ele nu sînt vii decît atunci cînd ele sînt împlinite în chip real cu intuiţie. De aceea, momentul intuiţiei îşi poate manifesta într-însele din nou, de fiecare dată, latura lui estetică.

În genere : raporturile de mărime posedă o latură intuitiv-estetică. În geometrie, lucrul acesta este binecunoscut. Ce înseamnă de pildă

renumita frumuseţe a elipsei ? Desigur tocmai faptul că, în forma ei, este vizibilă o lege pe care noi o putem resimţi intuitiv, fără să o sesizăm intelectual. Ea conţine un raport de apariţie.

Aici ar putea sta secretul puterii de atracţie a întregii matematici — pînă sus, la mitul „ştiinţei perfecte", care a înconjurat-o din totdeauna cu nimbul ei : reunirea purului joc cu forma şi a raportului de apariţie care se impune tocmai într-însul.

c. *Frumuseţea peisajului şi aspecte înrudite*

Consideraţiile din urmă au trebuit să aibă un caracter anticipativ. Pe deasupra, ele au alunecat în mijlocit şi în domeniile de margine — principial discutabile totuşi — ale esteticului. Trebuie să ne întoarcem iarăşi la nemijlocit, care constituie pe toată linia obiectul central. În domeniul frumosului naturii, el este înainte de orice frumuseţea locului, peisajul ; alături de el apar desigur multe altele : marea cu neliniştea ei, cerul cu norii veşnic schimbători, cerul cu stelele mereu aceleaşi etc.

Este incontestabil că în faţa acestor lucruri „inima ni se deschide", că ne refugiem spre ele din angrenajul treburilor, din zgomot, din viaţa de oraş mare, — că ne identificăm cu ele, ne cufundăm, încercăm să ne pierdem în ele.

Tocmai de aceea însă, toate acestea nu sînt fără rezervă obiect estetic, ci în aceeaşi măsură — şi poate în prima linie — obiect al sentimentului nostru vital. Şi acesta trebuie, fireşte, deosebit de obiectul estetic. Ceea ce nu este prea uşor, întrucît este vorba de aceleaşi lucruri. Pe deasupra, sentimentul vital de plăcere se transformă, fără hotar precis, în plăcerea estetică — întocmai cum am văzut cu prilejul frumosului organic. Deosebirea este numai aceea, că în aspectul organismului sentimentele vitale desemnează ceva obiectiv, în peisaj însă sînt resimţite în obiect multe conţinuturi subiective, proprii numai spectatorului, şi care se produc într-însul.

Nostalgia locuitorului din marile oraşe se îndreaptă deopotrivă spre staulul vacilor şi spre straturile de legume, ca şi spre pajişte şi spre zăpada de pe vîrfuri ; cele dintîi nu se ridică, în genere, obişnuit pînă la rangul de obiecte estetice. Trebuie tras deci aici un hotar, chiar dacă nu o linie tranşantă de separare. El nu poate fi însă tras numai după obiect, fiindcă nici cît priveşte muntele şi valea, pădurea şi cîmpia, sentimentul vital prealabil nu lipseşte : nostalgia desprinderii din marea de case, din zgomot şi din cenuşiul vieţii de fiecare zi. Acelaşi caracter vital îl are bucuria cufundării în natură şi a topirii în ea. E vorba în mod vădit de o bucurie vitală, de sine, fără să

mai vorbim de nevoia de aer proaspăt, de destindere şi de variaţie prin opoziţie.

Acestora toate le lipseşte momentul distanţei faţă de obiect. Omul se simte, dimpotrivă, ca aflîndu-se înăuntrul peisajului, şi nu numai spaţial. Lucrul acesta este, în chip manifest, esenţial pentru simţirea sa : el se vede înglobat, primit, înconjurat, aduce chiar cu sine tendinţa de a fi una cu natura. Prin aceasta este suspendată în mare parte nu numai obiectivitatea estetică, ci în genere obiectivitatea naturii înconjurătoare.

În primul rînd, acestei confundări primitive în natură i se opune transformarea estetică a peisajului în obiect.

Cun se ajunge la aceasta este o întrebare secundară. Dar se ajunge aici, şi anume mai întîi prin zăbovirea în faţa unor impresii plastice izolate. De pildă, o privelişte se deschide, încadrată de trunchiurile apropiate şi de ramuri, liniile culmilor se întretaie, un sat zace încrustat în albia văii ; ansamblul acţionează ca un „tablou“, fără să caute aceasta, fără să vrea, poate în mod complet surprinzător.

Acum spectatorul este desprins din natură, se află în faţa ei. Sau, mai degrabă, el are peisajul în faţa lui. El însuşi abia acum a devenit adevărat spectator care contemplă, şi prin aceasta resimte plăcere estetică. Acelaşi lucru i se întîmplă cu o bucată de interior de pădure — acum, clarobscurul verde, luminile jucăuşe ale soarelui le vede ca obiect —, sau cu un luminiş, cu o plimbare la izvor, un grup de arbori pe fondul peretelui de stîncă goală. Esenţialul îl constituie caracterul de tablou, delimitarea, desprinderea din context. Ceea ce se realizează înăuntru este celălalt fel de cufundare şi de dăruire, celălalt fel de bucurie şi de plăcere.

Oricît de grea ar putea fi degajarea acestui stadiu în puritatea lui — căci sentimentele vitale nu este nevoie să fie excluse dintr-însul —, un lucru totuşi poate fi limpede constatat aici, propriu numai obiectivităţii estetice : raportul de apariţie.

Ce apare însă aici ? Există oare ceva ce s-ar putea revela ca unitate şi totalitate, în atare decupări — care, privite obiectiv, sînt totuşi arbitrare ? De pildă, în felul cum se poate revela şi se revelă în fapt misterul vieţii organice, cu finalitatea sa ?

La aceasta trebuie să răspundem limpede : da, există ceva. Căci şi în ansamblul naturii, toate sînt angrenate unele cu altele : subzistă împreună doar ceea ce poate subzista împreună, şi e manifest că nu orice, la întîmplare, poate subzista împreună. Speciile de vegetaţie se izgonesc unele pe altele, se află în concurenţă, şi acesta este esenţial pentru felul lor de a fi ca şi pentru alcătuirea formei lor ; pădurea şi pajiştea cresc numai acolo unde terenul le permite, sînt dependente de circulaţia apei. Stînca goală şi nisipul pur le fac să dispară. Spec-

tatorul nu ştie, fireşte, nimic din orografia ţinutului, nici nu are interes pentru ea, dar ea se exprimă totuşi, chiar neînţeleasă, în peisaj, pentru ochiul său, şi schimbarea vegetaţiei determină imaginile care i se oferă ; şi tocmai în variaţia acestor decupaje cu efect plastic, el presimte intuitiv ceva din legătura aceasta.

Cui este deprins să vadă peisajul exclusiv sub unghi pictural — sau chiar din perspectiva unor realizări ale picturii de peisaj —, toate acestea îi rămîn foarte departe. Ochiul lui pătrunde în natură prin prisma istoriei artei ; lui îi lipseşte atitudinea naturală faţă de peisaj. Altfel stau lucrurile cînd ne apropiem nedeformaţi, de bogăţia formelor şi a culorilor pe care o prezintă în nesfîrşite imagini aspectul pămîntului. Atunci, tablourile ne vorbesc o limbă elocventă, ele revelă şi ascund, povestesc şi ne propun ghicitori ; lumina, albastrul, depărtarea îşi aduc în ea contribuţia, mult înainte ca acţiunea aceasta să fie înţeleasă de noi ca atare. Căci întîi, şi peisajul, omul îl vede nu pictural, ci ca obiect.

Să ne gîndim la peisajul de coastă, cu iarba săracă a ţărmului şi cu pădure măruntă, plecată sub bătaia vîntului mării ; la dunele călătoare cu desenul lor ondulat, cu panta lor abruptă către uscat şi cu urmele pădurii de altădată. Sau şi la limita superioară a întunecatei păduri seculare, în munţi, şi a zăpezii apărînd deasupra. Nu altfel stau lucrurile cu formele de cupă, şlefuite, de la baza gheţarului, care vorbesc despre epoca glaciară, şi cu oglinzile lacurilor rămase, cu bogăţia lor de insule. Un pas mai departe, şi ne aflăm în faţa peisajului mai monoton al mlaştinilor unor lagune dispărute, cu arborescenţă săracă, cîmpie şi pajişte.

La toate acestea se adaugă însă viaţa omenească risipită în ferme şi în sate izolate, în masa peisajului ; mărturie a luptei omului cu violenţa naturii şi cu cea ce îi este dat dintr-însa. Aici întîlnim imaginea paşnică a ogoarelor bine delimitate (aşa cum a văzut-o Schiller în *Plimbarea* lui), care te lasă să presimţi muncă şi fericire, reuşită şi nereuşită în lupta pentru viaţă şi hrană ; totodată însă avem presimţirea mai adîncă a adaptării seminţiilor omeneşti la pămîntul pe care prosperează prin acţiunea lor, presimţirea patriei şi a sentimentelor legate de ea.

Cu cît s-a depărtat mai mult de acestea orăşeanul dezrădăcinat, cu atît mai nostalgică şi mai plină de ecou este pentru el această presimţire. Totuşi, chiar fără ecouri atît de prelungite, situaţia este pretutindeni principial aceeaşi : în priveliştea modestului sat de pescari cu case sărace, cu luntrele şi plasele de pe ţărm ; în priveliştea păşunilor şi cirezilor de vite, în munţi.

Ar fi cu totul greşit să separăm conţinutul care apare de elementul plastic şi sensibil, ca şi cum ar fi vorba aici de două elemente cu to-

tul diferite, — întocmai cum ar fi cu totul greşit să separăm imaginea dominantă a ruinelor de castele, în vestul Germaniei, cu amintirea izbitoare a unei vieţi care nu mai este, de domoalele forme ale colinelor peisajului înconjurător. Tocmai îmbinarea celor două laturi este caracteristică. În această îmbinare însă, esenţialul îl constituie, chiar pentru cel care nu are ştiinţă de el, raportul de apariţie între ce este dat şi ce nu este dat pentru simţuri.

În toate acestea, efectul de tablou, cu caracteristica lui de fragment decupat, nu acţionează în sensul separării de ansamblu, ci mai mult al sublinierii şi întăririi fragmentului. Şi schimbarea perspectivei, modificarea tabloului după punctul în care te afli, variaţia luminii şi a anotimpului, ajută să dea impresiei caracter concret şi nemijlocit, ca şi o conştiinţă mereu prezentă a apariţiei ca atare.

d. *Frumuseţea naturii şi arta*

S-a repetat pînă la saţietate că abia arta ne-a descoperit frumuseţea naturii. Afirmaţia aceasta aparţine istoriei spiritului. Se are în vedere în primul rînd pictura, întrucît ea mai întîi deschide ochiul omului asupra misterului estetic al peisajului.

Nu există îndoială că ea face aceasta cînd „pictează“ peisajul, cînd îl reprezintă. Ea ne învaţă în felul acesta să îl vedem. Cei vechi nu îl vedeau încă. Italienii construiau reprezentarea scenelor în cadrul peisajului — acolo, el e sesizat încă în trăsături puţine şi numai ca element însoţitor (şi de aceea adesea artificial) —, olandezii au făcut din el o temă independentă, impresioniştii francezi i-au cîştigat autonomia luminii şi a culorii, etc. Fiecărei trepte îi corespunde o treaptă nouă în capacitatea omului de a vedea adevăratul peisaj.

În forma aceasta, gîndul acesta e îndreptăţit. El stă în strictă analogie cu descoperirile artei în alte domenii : poetul dramatic a descoperit elementul dramatic în viaţă, poetul comic, comicul ei, satiricul, ceea ce e demn de rîs şi poate chiar ceea ce este hazliu. S-ar putea pune întrebarea dacă chiar eroismul n-a fost descoperit mai întîi de poetul epic, iar zeii şi viaţa credinţei, de poetul religios.

Tocmai însă analogiile acestea din urmă arată că principiul nu trebuie întins pînă la istov. Cel mai ingenios gînd poate duce la confuzie cînd îl exagerăm ; trebuie să-l reducem la măsura lui naturală, şi aceasta tocmai pentru a-l putea folosi cu adevărat. Eroii au fost veneraţi şi în lipsa poetului, zeii adoraţi şi fără el : numai că cei dintîi au fost idealizaţi şi imortalizaţi de poet, iar cei din urmă atraşi de el în domeniul intuiţiei şi umanizaţi. Aceasta însă nu e totuna cu descoperirea lor.

Nu se poate contesta însă, în toate aceste domenii, influenţa covîrşitoare a artistului asupra dezvoltării intuitiv-estetice înseşi, oricare ar fi obiectul la care se referă reprezentarea sa şi materia în care el lucrează. Astfel, sculpturii trebuie să-i atribuim rolul conducător în dezvoltarea simţului estetic pentru corpul omenesc ; şi, într-o fază mult mai tîrzie a dezvoltării, desigur, picturii nudului. Poate chiar că un rol analog revine artei portretului pentru viziunea fizionomic-estetică. Dar care sînt limitele îndreptăţite ale acestui rol, care pătrunde în toate domeniile reprezentării artistice, rămîne cu totul altă întrebare. Căci s-ar merge cu mult prea departe dacă s-ar pretinde că artele singure au descoperit pretutindeni obiectul estetic.

De ce însă, în definitiv, ar însemna să mergem prea departe ? Desigur, nu numai fiindcă există domenii în care lucrul acesta nu se potriveşte. Trebuie mai degrabă să existe aici ceva principial care ne opreşte. Lucrul acesta stă în simpla reflecţie că ochiul artistului creator trebuie el însuşi să fie deschis la înţelegerea obiectului nou, pentru ca să facă dintr-însul tema reprezentării sale ; pe urmă, el poate prea bine să înveţe şi pe alţii să-l vadă. Obiectul natural trebuie deci să îi fi apărut deja ca estetic, dacă el poate descoperi într-însul laturile pe care se străduieşte să le scoată în relief, ca fiind cele esenţiale, în reprezentarea *(Darstellung)* sa — fie ea de ordinul desenului, al picturii sau al poeziei. Aceasta înseamnă că : în contemplarea şi în plăcerea obiectului contemplat trebuie să îi fi devenit deja conştient aceea ce, la rîndul lui, el obiectivează apoi în creaţie şi poate arăta timpului său.

E vorba aici de un raport de dependenţă, pe care nu îl putem răsturna de dragul unei teorii. Dacă o facem, atunci cădem într-un ὕστερον-πρότερον care trebuie pînă la urmă să se răzbune printr-o nepotrivire. Faptul că artistul lucrează experimentînd neîncetat, adică într-o alternanţă neîncetată de contemplare şi modelare, nu contrazice ceea ce am spus. Chiar în paşii izolaţi ai maturaţiei sale, progresul viziunii trebuie să aibă rolul de conducere, altfel experimentarea ar deveni o simplă dibuire oarbă. Ceea ce ar fi tocmai contrariul acţiunii omului de geniu.

Să înţelegem însă bine lucrurile. Este foarte adevărat că ochiul artistului descoperă peisajul şi că el îl face apoi estetic accesibil celorlalţi. Dar nu este deloc adevărat că creaţia artistică este cea care îl descoperă. În artistul însuşi, nu creaţia ci viziunea este primul factor şi cel hotărîtor ; şi odată cu ea intuiţia care se bucură de peisaj. Mai corect ar trebui poate să spunem că : în artist, momentul primar este atitudinea estetică faţă de lumea înconjurătoare. El este

* Concluzia înaintea premisei *(n.r.)*.

doar în al doilea moment creator, în prima linie el este cel care descoperă. Şi chiar descoperitor, el nu este decît în limitele timpului său, sau totuşi numai o mică bucată dincolo de el şi înaintea lui. Mijloacele şi căile creaţiei sînt, dimpotrivă, numai vehiculele realizării.

Dacă aici se află o antinomie, ea stă în firea artistului, nu în raportul lui faţă de profan, nici chiar în atitudinea de descoperitor faţă de obiect. În fond însă, n-ar trebui să fie o antinomie. Sîntem prea deprinşi să vedem în omul de geniu numai pe omul înzestrat cu capacitatea de a realiza. Şi modul de considerare al istoriei artei a ajuns să descompună capacitatea aceasta însăşi, să o reducă la stăpînirea unui număr de mijloace. Se uită însă că aceste mijloace înseşi au la bază modul de a vedea, ba, că genialitatea însăşi constă esenţial în felul viziunii şi că fiece nou fel de a vedea scoate la iveală, la rîndul lui, şi modalităţi noi de aducere la apariţie — chiar modalităţi care în aparenţă se reduc la pură tehnică.

Un mare exemplu pentru aceasta îl constituie în pictură descoperirea luminii — cu efectul ei revoluţionar asupra felului de a trata culoarea, şi în cele din urmă cu dispariţia contururilor (trăsătura din urmă, de pildă, în operele tîrzii ale lui Rembrandt). Aici tocmai se poate sesiza în ce măsură, odată cu noul mod de a vedea, sînt scoase aspecte noi la iveală : tonalitatea şi „atmosfera" peisajului, întunericul interioarelor, ba chiar specificul propriu caracterului uman. Concreţiunea obiectelor înseşi şi fragmentul de imagine surprins ca atare din viaţă devin cu desăvîrşire altfel. Şi aceasta în parte cu mijloacele cele mai reduse. Mult din ceea ce este „lăsat la o parte" — sau numai pierdut — din detalii, şi care în viaţă ar fi perceput, se explică pornind de aici.

Acelaşi lucru este valabil pentru poet ca descoperitor al umanului. Prea mult timp s-a văzut în poet doar cel ce dă formă şi plăsmuieşte, ba chiar cu precădere cioplitorul şi creatorul de limbă. Poetul este în prima linie „profetul", vizionarul, descoperitorul, cel care trece prin viaţă cu ochii deschişi pentru toate, căruia de aceea agitaţia şi figurile de pe scena vieţii i se desprind şi cîştigă distanţa unor obiecte estetice.

CAPITOLUL 10. CU PRIVIRE LA METAFIZICA FRUMOSULUI NATURII

a. *Frumosul formei în natură*

În seria artelor ni s-a înfăţişat, alături de frumosul apariţiei, frumosul formal. El era pretutindeni acoperit, în creaţiile mari, de cel dintîi şi dispărea oarecum în spatele lui. Pe treapta cea mai de jos

însă, acolo unde raportul de apariţie dispare la rîndul lui — în ornamentică —, el iese în faţă şi dobîndeşte o anumită independenţă. Se va vedea încă, în cercetarea mai deaproape a straturilor, că el îşi păstrează şi altfel independenţa lui.

Acest frumos al formei îşi joacă rolul integrator şi în obiectul estetic aparţinînd naturii ; tot aşa, fireşte, şi în frumosul uman, acolo însă totuşi este mai acoperit. În ce constă, am indicat deja : el se anunţă într-un fel de joc liber cu forma pură, cu cea spaţial perceptibilă, dar şi cu cea sonor perceptibilă, în jocul culorilor şi al sunetelor, în ritmuri etc. Aşa cel puţin în domeniul artelor.

În natură, cel puţin principial, lucrurile nu stau altfel. Numai că aici nu poate fi vorba de un spirit care se joacă. Jocul formelor este aici involuntar, deşi aceasta nu înseamnă că se realizează la întîmplare. Tocmai de aceea el este izbitor, surprinzător, atrage atenţia, ne provoacă să zăbovim înaintea lui. Ne gîndim aici mai întîi la formele numeroase de o regularitate izbitoare, aşa cum le-am amintit mai sus vorbind de frumosul organic. Ele ne izbesc în firele de ferigă şi de brădişor, la ierburi şi la conifere, în aceeaşi măsură ca şi la stelele de mare, la meduze şi la sepii ; ele ni se impun în figurile fuselate la peşti şi păsări, în formele şi desenul insectelor. Înainte era vorba, fără îndoială de apariţia finalităţii organice sau a legităţii ei necunoscute ; acum e vorba de jocul şi efectul formelor înseşi. Fireşte, nu vom putea separa o latură de cealaltă. Totuşi, trebuie distins aici ; căci nici întreaga diversitate a formelor nu se reduce la finalitate, mai ales pentru intuiţia nereflectată, nici deosebirea dintre ceea ce este doar imbricat unul în altul şi ceea ce constituie efectul estetic nu se şterge.

Mai important este poate faptul că nu este vorba numai de forme de o regularitate deosebită, ci şi tocmai de unele lipsite de un principiu de ordine, sau în care principiul acesta este cu totul lipsit de transparenţă, — de forme neregulate, împrăştiate, acţionînd la întîmplare. Un mare exemplu în privinţa aceasta îl constituie cerul înstelat, şi anume cînd el este contemplat în mod naiv, considerat fără scopul de a-l observa şi fără instrumente. Şi totuşi, poate că există puţine lucruri în natură care, din totdeauna, să fi stîrnit ca el inima omului la contemplare estetică ; veche ca lumea este opinia că tocmai el constituie „ce e mai frumos şi mai perfect“ din tot ce poate contempla ochiul omului.

Despre adevărul acestei aprecieri se poate discuta ; asupra faptului existenţei sale, nu. Pe ce se reazemă ea însă ? Greu putem recurge aici la metafizica în chip felurit transmisă a stelelor (care vedea în ele zeităţi) ; metafizica aceasta este ea însăşi deja determinată de reprezentarea estetică a sublimului. Mai degrabă ne putem referi la

uniformitatea mişcării stelelor fixe, care, mult timp înainte de începutul observaţiei ştiinţifice, era socotită drept cea mai înaltă perfecţiune. Dar şi aceasta ar putea fi de ordin secundar.

Faptul primar este, fără îndoială, priveliştea grandioasă a constelaţiilor strălucitoare înseşi, precum şi trecerea lor mută, neatinsă, peste cerul nopţii — un domeniu care, fireşte, pentru miop sau pentru cel care n-a fugit niciodată din oraşul mare, rămîne necunoscut. Esenţialul aici este lipsa totală a oricărei regularităţi a formelor. Aceasta în aşa grad, încît omul a alcătuit grupele în mod arbitrar, atribuindu-le figuri de animale sau chipuri de eroi. Acestea însă variau apoi potrivit concepţiei popoarelor şi a timpurilor.

Aceeaşi neregularitate ne vorbeşte uneori în peisaj, cu un accent atît de ciudat, — de pildă, aceea a bălţii şi a grupurilor de copaci într-o regiune mocirloasă. În genere, momentul neregularităţii în natură trebuie apreciat estetic în chip pozitiv. Tocmai impresia „accidentalului" — ca să nu spunem a iraţionalităţii — îşi poate avea farmecul ei. Şi aceasta fără prejudiciu pentru momentul tot atît de pozitiv estetic al regularităţii. Elementele valorice formale în obiectul estetic natural sînt, în adevăr, variate. Ele nu ajung să se prejudicieze unele pe altele, nici chiar atunci cînd ele sînt antitetice între ele. Aceasta se potriveşte bine şi cu categoriile formale elementare ale unităţii şi variaţiei, care totdeauna apar numai îmbinate şi alăturate, şi par a fi estetic tot atît de fundamentale ca şi ontologic. Deja opoziţia regularităţii şi neregularităţii poate produce ca atare efectul unui moment structural afirmativ cu farmec propriu.

Un alt frumos exemplu pentru această situaţie îl constituie „cîntecul" păsărilor cîntătoare. S-a cheltuit multă osteneală pentru a descoperi în el ecouri ale muzicii — muzică în sensul uman artistic, cu legitatea ei proprie, bazată pe specificul tonurilor. Totul în zadar. Se găsesc, desigur, anumite analogii, cînd desprindem din el intervale izolate ; adevăratul principiu muzical lipseşte însă.

Totuşi, caracterul fiecărei specii de păsări este bine exprimat în sunetul cîntecului. Numai că figurile sonore, ritmica, melodica, oricît ar fi ele de desăvîrşite, nu constituie unităţi muzicale. Ele sînt de fapt comparabile cu figurile stelelor împrăştiate la întîmplare. E vorba de un joc *sui generis* cu forma sonoră. El are însă, ca atare, un înalt farmec estetic.

b. *Indiferenţă, tăcere, inconştienţă*

Jocul cu pura formă şi plăcerea pe care el o produce constituie deja în frumosul naturii un moment metafizic, care şi este resimţit

ca atare. Căci forma nu există de dragul jocului, şi jocul nu există de dragul plăcerii, aşa cum se poate presupune în operele artistice. Totul, dimpotrivă, se potriveşte astfel ca şi cum ar constitui o finalitate organică lipsită de scop. Chiar atunci cînd omul crede în creatorul lumii, ca fiind marele artist, totuşi acesta îi rămîne necunoscut şi fără putinţă de a fi reprezentat. Chipul lui nu este, în contextul acesta, decît o expresie antropomorfă pentru momentul metafizic conţinut în frumosul naturii.

Acesta este însă doar un prolog. Metafizica frumosului în formaţiile naturii, care nu există doar de dragul impresiei estetice, merge încă mult mai departe. Ea nu are nimic de-a face cu metafizica filosofică a frumosului, care a fost de atîtea ori schiţată, nici cu cea idealistă, nici cu cea platonic-schopenhaueriană (metafizica ideilor), nici cu cea teologică. Dimpotrivă, aproape de fenomene, şi date sentimentului estetic în legătură indisolubilă cu ele, găsim fundalele, care sînt aici hotărîtoare.

Întîlnim aici mai întîi indiferenţa minunată a obiectului naturii faţă de noi oamenii şi de sentimentele noastre — şi anume, tocmai întrucît sînt obiecte estetice şi declanşează în noi anumite sentimente. În timp ce noi ne consumăm, de pildă, în suferinţă şi nostalgie, primăvara înfloreşte plină de strălucire în jurul nostru ; în timp ce destinele personale şi istorice ne zguduie, cerul înstelat se învîrteşte deasupra noastră, în neschimbată podoabă. Resimţim opoziţia aceasta, din cînd în cînd, aproape ca o contrarietate. Căci raportăm frumuseţea fenomenelor naturii la noi ; în sens strict, avem chiar dreptate să o facem, căci frumuseţea lor subzistă în chip real numai pentru noi ; noi nu depăşim limitele dreptăţii decît dacă extindem fiinţarea pentru noi la formele şi calităţile care fiinţează în sine. Şi totuşi, noi cunoaştem tot atît de nemijlocit enorma lor indiferenţă faţă de noi. Le simţim ca o graniţă în faţa noastră, ca fiind ceva străin, deseori poate ca dureroase, şi totuşi în acelaşi timp ca alcătuind sublimitatea marelui spectacol al lumii în care sîntem plasaţi.

Se poate numi aceasta autarhia naturii, autarhie în tot ce ne înfăţişează. Căci însuşi faptul de a ni se oferi este indiferent şi acelaşi, fie că se găseşte subiectul pentru care ea să devină obiect estetic, fie că nu se găseşte. Cînd omul presimte ceva din acest raport, cînd îl resimte planînd sublim peste nesiguranţa destinelor şi sentimentelor umane, un raport de apariţie de stil înalt îşi dobîndeşte dreptul său, şi el se afirmă ca sentiment general al lumii, în contemplaţia estetică. Ceva foarte subiectiv şi ceva foarte obiectiv se amestecă aici în mod caracteristic, fără să se turbure reciproc ; sentimentul naturii şi sentimentul de sine se unesc într-o unitate, care nu slăbeşte opoziţia, ci o absoarbe în sine ca o condiţie esenţială prealabilă. Aşa cum uma-

nizează totul, omul umanizează şi indiferenţa naturii, aşadar, într-o măsură, lipsa ei de umanitate. El o resimte ca pe un fel de atitudine, şi anume ca pe o atitudine faţă de el. În acelaşi timp însă, atitudinea aceasta îi este străină în adîncul sufletului. Căci el, omul, nu este capabil de o stare indiferentă. Şi astfel, el resimte această atitudine a ei faţă de el — adică tocmai neumanitatea resimţită într-însa datorită umanizării ei — drept străină de el şi impenetrabilă, drept ceea ce el nu poate retrăi.

Aceasta se află în opoziţie categorică faţă de sensibilitatea mitică arhaică, potrivit căreia natura — aici, naiv umanizată — se îndreaptă în toate manifestările ei spre om, „îl urmăreşte" (vrea să-i facă ceva) : în vijelie şi furtună, în strălucirea soarelui şi în ploaie, în izvoare şi în pămîntul roditor ; în opoziţie deopotrivă, cu concepţiile cosmice timpurii despre prezenţa scopului în natură, despre manifestările şi ascunderea de sine a ei. Concepţia mitică a naturii, ca şi cea teleologică, mult după ea, este în adevăr foarte departe de a fi aceea ce s-a văzut greşit într-însa, o concepţie estetică. Ea nu este pătrunsă de ideea indiferenţei sublime a naturii. Omul are intenţii, omul se ascunde sau se manifestă, omul poartă măşti şi pozează, pentru a lovi din obscuritate şi a se pune în lumină ; omul minte. Toate acestea au fost atribuite naturii. Dar natura tocmai nu ştie nimic din toate acestea. Distanţa faţă de obiectul estetic al naturii (în concepţia mitică) era ca de la pămînt la cer. Cu mult mai mare încă decît faţă de obiectul teoretic *.

Nu de înţelegerea matură este aici vorba — că natura nu minte, nu se ascunde, nu are intenţii ascunse —, ci numai despre faptul că noi o resimţim liberă de toate acestea, şi anume nereflectat şi în intuiţie. Misterul indiferenţei sale trebuie resimţit nemijlocit de noi, inclusiv cele două momente contrarii care sînt conţinute în ea. Fără putinţă de eroare şi de abatere, ea trebuie să ne stea dinainte, nepărtinitoare şi neinteresată.

Nu înseamnă însă că cel care contemplă estetic ar trebui să ştie aceasta. Asta ar presupune judecată şi înţelegere. Înţelegerea poate conduce desigur şi ea la o imagine estetică, dar nu este nevoie de ea. Cel care se dăruieşte contemplării şi plăcerii nu are decît un sentiment obscur al imperturbabilităţii naturii, poate o presimţire plină

* Aprecierea aceasta a conştiinţei mitice contrazice modul obişnuit de a o înţelege. Totdeauna, ea a fost interpretată ca o conştiinţă apropiată de cea estetică ; era resimţită ca înrudită cu poezia. Elementul de „poezie" dintr-însa, nimeni nu-l va contesta. Dar nu orice poezie este înţelegere a frumosului din natură. Simţul poetic s-a trezit, din punct de vedere istoric, devreme. Acela al frumosului naturii, dimpotrivă, extraordinar de tîrziu.

de venerație. Este vorba însă de o presimțire care îl face fericit, și anume tocmai prin conștiința indiferenței naturii față de el.

Un alt moment în obiectul estetic al naturii este discreția, tăcerea, liniștea pe care o răspîndește, — adică faptul că natura lasă pe om, cînd el însuși nu are practic de-a face cu ea, complet în liniște.

Și aspectul acesta este ceva prin care ea intră în opoziție sensibilă față de om, îi devine străină și distantă. Omul este vorbăreț, aferat, insistent, el poate totdeauna greu să se stăpînească. Limba, instrumentul înalt al comunității umane și al spiritului, este totodată instrumentul periculos al apropierii indiscrete, al importunității. Și nu numai față de omul viu el însuși este opusă tăcerea obiectului naturii, ci și față de elocvența operei umane, față de obiectivațiile spiritului. Acestea vorbesc despre sine, despre creație și despre creator, în ele zace capitalul spiritual care ridică pretenția să fie recunoscut ca atare ; ele se adresează astfel spiritului viu, ridică pretenții față de el.

Obiectul naturii nu îndreaptă pretenții față de om. Lucrul acesta ține și el de indiferența, tăcerea și discreția lui. În adevăr, el nu cuprinde în sine un conținut spiritual spre a fi recunoscut. Căci nici un atare conținut n-a fost pus, sau n-a fost înfățișat într-însul ; în aceasta constă deosebirea lui radicală față de opera de artă. In schimb, el oferă omului altceva, oarecum un chip enigmatic, pe care cel ce s-a dăruit contemplației lui se vede împins să-l descifreze. Insă enigma nu îi apare ca o temă propusă intelectului, ci mai mult ca o minune pentru sentimentul său, minune pe care omul, contemplînd-o și pierzîndu-se în contemplare, o acceptă plin de venerație, ca să rămînă în fața ei și să se bucure de ceea ce e minunat ca atare.

Momentul acesta al tăcerii prezintă însă trepte. El apare deja pe anumite chipuri omenești, de tineri cu deosebire, la persoane deci a căror vorbire este încă inadecvată pentru exprimarea interiorului. El crește la animalul lipsit de limbaj, devine desăvîrșit în organismul vegetal și cu atît mai mult în formațiile anorganice. Dar și în peisaj, el este deplin realizat ; foșnetul pădurii și al valurilor mării, noi nu îl resimțim ca un limbaj ce ni se adresează, și ceea ce numim uneori poate „elocvența“ formelor peisajului este o expresie metaforică pentru propria noastră fantezie, care se vede stimulată de el.

De altfel, este curios cît de mult confundă omul în sentimentul său pentru natură tăcerea cu elocința. În fața noastră se află în pădure un stejar bătrîn de o mie de ani, care a văzut pierind în jurul lui generații de pădure mai tînără ; omul de astăzi stă înaintea lui, prin minte îi trec semințiile omenești care s-au strîns în jurul lui,

care au încins jocuri și au petrecut la sărbători, și i se pare că trunchiul „povestește" istoria celor petrecute. Desigur, lucrurile sînt gîndite poetic. Dar pomul este cu desăvîrșire tăcut, el nu povestește nimic. La New York, la Muzeul metropolitan, se poate vedea secțiunea uriașă a unui Redwood (Sequoaia) care numără 2 000 de cercuri, indicînd anii pe care îi are ; și pe aceste cercuri sînt înscrise evenimentele istorice contemporane ; adînc înăuntru, pe un cerc încă îngust, găsim „nașterea lui Cristos". Se naște iluzia că trunchiul ar putea povesti istoria, „lucrurile trăite" de el. Trunchiul însă n-a „trăit" nimic, el nu povestește nimic. El este miraculos de mut.

Cu aceasta am ajuns la al treilea moment al obiectului naturii. Este vorba de inconștiența lui, ba în cele mai multe cazuri de neînsuflețirea lui, care — văzută din perspectiva omului — constituie alteritatea totală, în care el nu se poate total transpune, fiindcă îi este interzisă : în-sinele gol, în simplitatea lui, lipsit de ființare-pentru-sine.

Ceea ce nu înseamnă că vreun lucru oarecare ar fi deja, ca ființînd în sine, obiect estetic, sau în genere chiar numai „obiect". Legea generală a ființării ca obiect — aceea că nimic din ce ființează nu este, în sine deja, obiect, ci numai „pentru" un subiect care îl sesizează și care aduce cu sine o anumită atitudine — se exprimă în frumosul naturii deosebit de impresionant, datorită faptului că plăsmuirile naturii au o indiferență atît de minunată față de subiectul care le percepe.

Tocmai fiindcă sînt mute și zăvorîte în sine, dar nu zăvorîndu-se activ în sine, ele au multe să ne spună ; și nu numai despre ele, ci și despre noi și despre raportul nostru față de ele, și nu numai asupra aspectului obiectiv al acestui raport, ci și asupra celui subiectiv. Lucrul acesta e numai în aparență paradoxal. Legea cuprinsă aici este aceea că tocmai acolo unde ființa este goală în sine de orice sens, atribuirea de sens se face prin mijlocirea termenului opus, prin al treilea membru al raportului de apariție, prin subiectul care intuiește spiritual, preia și valorifică în sentimentul de plăcere. *

În „ființarea-pentru-noi", plăsmuirea naturală dobîndește o desăvîrșire pe care ea, ca ființînd-în-sine, nu o are. Natura în sens estetic — și aceasta înseamnă, în sensul mai înalt al frumosului — ia naștere numai datorită omului, „pentru el", în virtutea plăcerii obiective pe care el o resimte în fața ei. De aceea este atît de greșit să i se atribuie ei înseși, ca domeniu de existență, tot ceea ce intervine

* Pentru rolul acestui al treilea membru în raportul de apariție v. mai sus, cap. 5.

în ea prin mijlocirea omului, ca fiind într-însa „ființa-pentru-el" a ei: conștiință, dispoziție și tonalitate afectivă, însuflețire. Condiția de bază o constituie tocmai alteritatea totală a esenței ei.

c. *Desăvîrșire, certitudine, lipsă de libertate*

Chiar de la începuturile esteticii, conceptul desăvîrșirii a fost legat de acela al frumosului. Se părea că ceea ce este desăvîrșit în sine este deja frumos în sine. Așa socotea anticul și așa gîndea încă Leibniz. Totuși, identificarea merge mult prea departe. Altfel ar trebui ca orice realizare a unei valori de alt ordin — a unei valori vitale sau etice — să aibă deja valoare estetică. Ceea ce, în chip manifest, înseamnă o confundare a domeniilor valorice, ca și a satisfacțiilor specifice pe care ele le procură.

Totuși, rămîne ceva adevărat în relația dintre desăvîrșire și frumusețe. Ea trebuie numai redusă la proporții juste. Primul lucru ar putea fi acela că nu este vorba de desăvîrșirea însăși, ci de „aparența sensibilă" a desăvîrșirii; bineînțeles, nu de o înțelegere sau de o sesizare conceptuală, și nici de o apariție oarecare, ci tocmai doar de una sensibilă — așadar, de o apariție într-un adevărat raport de transparență, în care planul din față este perceptibil, cel din spate însă este mijlocit de cel dintîi.

Numai să nu se confunde desăvîrșirea apariției cu apariția desăvîrșirii. Aici este vorba numai de cea din urmă, cu cea dintîi am avut de-a face cînd am vorbit de arte. De asemenea, nu trebuie să se vadă în desăvîrșire, în felul platonic, eidosul; în acesta, universalul este accentuat mult prea mult. Există, dimpotrivă, un alt concept al desăvîrșirii, potrivit fapturilor de orice fel și la îndemînă; el constă în forma închisă, rotunjită a fapturii în sine însăși, s-ar putea spune, în autarhia ei.

Dacă luăm ca bază acest concept, atunci lumea reală apare ca o succesiune binecunoscută de trepte, în care omul stă în vîrf, ca ființa cea mai ridicată, formațiile anorganice însă alcătuiesc treapta cea mai de jos. Între ele se întinde lunga serie de trepte ale lumii plantelor și animalelor. Despre seria aceasta întinsă se poate însă spune — și anume încă înainte de orice considerație de ordin estetic — că în succesiunea treptelor, cu cît ne ridicăm mai sus în ordinea ființei, cu atît desăvîrșirea fapturilor scade.

Teza aceasta este de cele mai multe ori înțeleasă greșit, ba chiar inversată. S-a considerat înălțarea în ordinea existenței însăși drept desăvîrșire; s-a socotit că planta e mai desăvîrșită decît atomul sau cristalul, animalul mai desăvîrșit decît planta, omul decît animalul.

Raportul este invers. Omul în această serie, este desigur făptura cea mai ridicată, dar nu cea mai desăvîrşită. Temeiul acestui lucru, redus la o formulă scurtă, este acesta : cu cît mai simplă este ontic o făptură, cu atît mai lesne ea ajunge la desăvîrşire (unitate, conturare, autarhie) ; cu cît este mai complicată, cu atît mai greu se întîlnesc toate condiţiile pentru realizarea ei. Legea cea mai strictă domneşte în natura anorganică ; de aceea, acolo avem cele mai coborîte, dar totodată cele mai desăvîrşite formaţiuni. În domeniul organicului există deja o mare libertate de mişcare, cu deosebire din punct de vedere filogenetic ; de acolo, multele căi ocolite şi multele înfundături în istoria speciilor de animale şi de plante, sub condiţii de viaţă variate. Omul însă este „liber" şi ca individ, în hotărîrile sale ; el nu se află, ca individ, sub legi ale speciei care să decidă pentru el. De aceea, el este fiinţa cea mai expusă pericolelor dinlăuntru, fiindcă este cea mai slab legată, cea mai nedeterminată şi cea mai puţin desăvîrşită. Libertatea însăşi, darul lui cel mai mult înalt, constituie periclitarea lui.

Să aplicăm acum raportul acesta din scara ontică a făpturilor la „apariţia" desăvîrşirii. Se vede îndată că în om nu poate apărea atît de lesne desăvîrşirea ; cel puţin, în el nu ca fiinţă specific umană şi deci oarecum ca fiinţă morală. Mai departe însă în jos, pe scara straturilor existenţei, desăvîrşirea creşte. Ea se anunţă în formele, din ce în ce mai stricte odată cu simplitatea, ale unităţii, în care diversitatea, îmbrăţişată împreună cu momentele ei de opoziţie, este stăpînită. În intuiţia estetică a formelor naturii, noi nu avem ştiinţă, fireşte, de acest raport ; cu atît mai mult însă presimţim desăvîrşirea în apariţie, fără nici o reflecţie — ca existenţă stabilă în sine, ca legătură, certitudine, infailibilitate şi lipsă de libertate ; şi aceasta din urmă exercită o acţiune ciudat de binefăcătoare, tocmai în opoziţie cu propria noastră esenţă, căreia îi lipseşte infailibilitatea. În adevăr, libertatea noastră constituie totodată lipsa noastră de siguranţă, şovăirea noastră, putinţa noastră neîncetată de a greşi, de a rătăci.

Omul poate resimţi prea bine, în mod nemijlocit, toate acestea, mult mai înainte de orice înţelegere : siguranţa instinctului animal, ocrotirea pe care şi-o găseşte animalul în legitatea speciei ; şi mai mult, poate, le resimte omul în faţa plantei — mai puţin izbitoare numai fiindcă planta se află mai departe de el. Aceeaşi impresie o avem în faţa formaţiunii anorganice, a cărei legitate omul o presimte, fără să o cunoască. La „procesele" naturii, în schimb, punctul acesta de vedere nu se mai întinde. Căci numai „făpturile" produc efect estetic : procesele, ca atare, de obicei nu produc, sau produc numai în legătură cu făpturile. În adevăr, numai făpturile ne sînt date direct sensibil, într-o unitate intuitivă. Din ele singure, chiar

dacă ele ne sînt date doar fragmentar, ne vorbeşte nemijlocit armonia unui întreg.

În spatele acesteia din urmă se găsesc multe lucruri pe care ştiinţa ne-a învăţat să le vedem : forma particulară de conservare a făpturii, principiul ei de construcţie, acordul dintre forţe şi funcţiuni. În stabilitatea celor mai multe forme ale naturii nu domneşte subzistenţă, ci consistenţă plină de mister, care se impune în schimbul forţelor şi al părţilor şi dezvoltă forme proprii de reglare. Ceva din aceasta presimte cel ce contemplă estetic, fără să ştie de ce este vorba. El este mişcat însă de minunea în faţa căreia se află.

Estetica romanticilor credea într-un interior al naturii, care apare în exteriorizările ei. Dar ea credea totodată că recunoaşte în acest interior esenţa însăşi a omului. Să ne gîndim la chipul acoperit de văl şi la tinerii din Sais *. E vorba, fără îndoială, de poezie ; dar este poezia unei metafizici antropomorfiste a naturii, a cărei eroare a fost deja arătată mai sus : ea nu este justă nici măcar pentru raportul de apariţie în sentimentul estetic al naturii, aşa cum se prezintă în realitate.

Desigur, nu putem să ne ferim de imagini metafizice în intuiţia estetică a naturii. Dar intuiţia care poate fi cu adevărat dovedită merge pe cu totul alte drumuri. Ea este mai modestă şi totuşi mai bogată în conţinut decît fantezia poetizantă, care în realitate e numai un joc ulterior al gîndirii. Fenomenul arată tocmai contrariul : un sentiment neabătut al alterităţii totale a naturii, al caracterului ei străin şi al desăvîrşirii ei, inaccesibile omului.

Căci tocmai aceasta este caracteristic : oriunde în lume „apare“ în forma exterioară a unei făpturi desăvîrşirea, alcătuind în-sinele ei sigur, oriunde ea devine sesizabilă simţurilor — vizibilă, perceptibilă, palpabilă —, apariţia aceasta a ei este resimţită ca frumuseţe, şi anume indiferent de apropierea sau depărtarea de om.

Nevoia metafizică, fără îndoială, pune fără încetare mai departe întrebarea : ce este resimţit de fapt ca frumos în aceasta ? La aceasta există, sub raport ontologic, un răspuns simplu, care este destul de clar, deşi el satisface greu curiozitatea metafizică : ca frumos este resimţit tot ce prin exteriorul său sensibil se înfăţişează intuitiv celui ce contemplă, ca simplă exteriorizare a unui interior. Tocmai într-o atare făptură resimţim desăvîrşirea de care e capabilă natura.

Hotărîtor aici este faptul că pentru aceasta nu este nevoie să înţelegem raportul ontic. Se presimte chiar fără reflecţie, de pildă în organism, sensul interior al formei, direct din ceea ce este vizibil. Lucrul acesta îl avea în vedere, în presentimentul ei, vechea teorie

* Aluzie la povestirea magică a lui Novalis, *Discipolii din Sais (n.r.)*.

despre eidos, ca formă a perfecțiunii în orice specie viețuitoare. Se presupunea doar în mod greșit că această „formă interioară“ ar fi asemenea celei exterioare. Datorită acestui scurt-circuit se trecea pe lîngă soluție.

d. *Produs al naturii și produs al artei*

Se vede limpede că în toate acestea, raportul de stratificare al obiectului estetic, dezvoltat de noi mai sus, se păstrează intact. Există un prim-plan dat în chip sensibil, avînd realitate obiectuală, și un al doilea plan care apare. Fără îndoială, planul al doilea se află și el în mod real în obiectul naturii : cel puțin dacă înțelegem prin-tr-însul elementul determinant intern al alcătuirii, căruia forma exterioară îi dă expresie.

La aceasta trebuie să mai adăugăm doar că același interior real nu apare, firește, întocmai cum este el — nu apare ca legitate, consistență sau conformitate —, ci, de cele mai multe ori, ca ceva cu totul deosebit, de ex. ca formă ideală, ca finalitate, ca sens misterios, ba chiar ca inteligență. Și în măsura aceasta ar trebui mai degrabă să spunem că planul al doilea, al apariției, nu este nicidecum real, ci tocmai doar apariție.

De aceea este potrivit să ne formulăm gîndurile mai prudent — formula atunci nu mai poate fi, desigur, atît de simplă — : conștiința obscură că nu avem cunoștință de esența adevărată a planului al doilea este ea însăși, cu toată apariția acestuia în formă determinată, direct esențială pentru aspectul calitativ al impresiei estetice. Noi simțim, e adevărat, că planul al doilea are realitate în obiect, dar imaginea lui oscilează între nedeterminare totală și modelare manifestă, în timp ce totuși noi presimțim totodată într-însul caracterul lui real, foarte determinat. Și tocmai aceasta face parte din farmecul specific al frumosului naturii. Este farmecul misterului, care nu ne părăsește și care totuși ne liniștește, întrucît, pentru contemplația estetică, el nu constituie o problemă.

În acest punct, produsul naturii și produsul artei se despart unul de altul. În alte privințe, ele se apropie iarăși între ele. Pentru artă este caracteristic faptul că în contemplarea obiectului, subiectul pentru sine însuși dispare. El se resimte încă pe sine în sentimentul de plăcere ; totuși, tocmai în această plăcere, el este în același timp cu totul dăruit operei și oarecum pierdut.

Mai precis, lucrurile stau astfel : subiectul trebuie să rămînă în atitudinea sa distinct de operă, el trebuie să păstreze distanță față de

ea ; în contopirea cu opera, plăcerea n-ar mai fi estetică, ea s-ar apropia de simpla bucurare de sine. Dar în opoziţia însăşi, subiectul se poate totuşi uita pe sine, şi în acest sens el poate pentru sine însuşi dispărea. Se pune acum întrebarea dacă în contemplarea obiectului estetic al naturii, lucrurile stau tot astfel.

S-a crezut că trebuie să negăm aceasta, întrucît obiectul naturii n-ar avea aceeaşi putere de a transpune pe spectator în atitudinea estetică, de a-l abate de la sine şi de a-l concentra asupra jocului pur al formelor şi asupra raportului de apariţie. Este aceasta adevărat ? Adevărat este doar că aici lipseşte îndrumarea artistului în orientarea privirii noastre ; în adevăr, obiectul naturii nu ţinteşte prin sine la efect estetic. Adevărat este, mai departe, că există obiecte ale naturii care ademenesc mult mai puternic decît operele de artă la bucurarea de sine, adică la complacere în sentimentele proprii, ceea ce este totdeauna contrar contemplării estetice. Între ele se găseşte în prima linie peisajul şi tot ce este înrudit cu el, mai ales atunci cînd ne cufundăm în savurarea lui. E adevărat că nici aici nu trebuie să lipsească pierderea eului, numai că prea uşor sentimentul de plăcere se coboară pînă la nivelul vitalului pur.

A fost deja vorba de faptul că un hotar precis nu se poate trage aici. Dar este oare vorba de precizia hotarului ? Chiar ceea ce nu se poate separa precis îşi păstrează totuşi caracterul propriu. Îndată ce se instalează intuiţia plastică, s-a realizat schimbarea de atitudine, şi intuirea se apropie de cea picturală, adică de intuiţia artistică. Subiectul percepător dispare pentru conştiinţă, el cedează aceleiaşi uitări de sine ca şi în faţa operei de artă — şi anume din cauza aceleiaşi scufundări şi pierderi în ceea ce se intuieşte. El este oarecum biruit şi anihilat de aceasta. Deosebirea faţă de intuiţia artistică se îngustează şi poate, în cele din urmă, să dispară cu totul.

Metafizica frumosului naturii ţine, e adevărat, de reflecţie ; totuşi nu înseamnă că este simplă reflecţie ulterioară asupra lucrurilor. Kant a inclus reflecţia cu totul în intuiţia estetică („putere de judecată reflexivă"). El a mers poate prea departe ; dar şi excluderea din intuiţie a gîndului merge prea departe. În realitate, şi aici, hotarul pare a fi estompat. Intuiţia nu numai că provoacă reflecţia, dar ea conţine destul de des deja începuturile ei — şi în această măsură, reflecţia aparţine şi ea fenomenului estetic al naturii.

Filosofia a fost de mult izbită de strania paralelă între natură şi artă. Producţiile şi uneia şi alteia sînt în stare să înfăţişeze o abundenţă de obiecte frumoase. Şi deşi frumuseţea lor este numai ceva pentru intuiţia adecvată a spiritului omului, totuşi trebuie să existe în ele însele şi ceva care se înfăţişează acestui spirit în mod analog.

Aceasta este problema care a dat ocazie lui Kant să pună la un loc facultatea estetică şi cea teleologică, nu numai într-o tratare unitară, ci şi sub unul şi acelaşi principiu regulativ — poate prea îngust conceput, totuşi în esenţă corect văzut potrivit problematicii metafizice, care se află la bază aici.

În sprijinul acestei paralele au venit foarte multe lucruri care se puteau citi în fenomene şi care se găsesc în spatele raportului de apariţie, în obiectul estetic natural : interiorul ca principiu determinant, consistenţa, dinamica şi organica structurilor cu legităţile şi raporturile de formă ale lor.

În timpurile vechi se socotea că Dumnezeu se află nemijlocit în spatele formaţiilor naturii, ca creator ; şi atunci raportul apărea în felul că arta ar fi elementul în care omul devine asemenea lui Dumnezeu. Căci în artă, el devine la rîndul lui creator — deşi în esenţă doar reproducător — şi ar fi în fapt o divinitate în mic.

Astăzi sîntem tentaţi să inversăm teza, plecînd de la creativitatea estetică a omului — care singură e garantată — : obiectul estetic care nu e produs al artei este acela în care natura lipsită de conştiinţă ajunge asemenea spiritului uman inventiv creator. În forma aceasta, paradoxul e pus mai bine în lumină. Căci ceea ce este uimitor este naşterea unor formaţiuni în care subzistă un raport de apariţie transparent pentru omul care contemplă, fără ca producerea lor să fi ţintit la un atare raport.

PARTEA A DOUA

MODELARE ŞI STRATIFICARE

SECŢIUNEA I
SUCCESIUNEA STRATURILOR ÎN ARTE

CAPITOLUL 11. DESPICAREA PLANULUI DE SPATE

a. *Modalităţi de existenţă şi structuri de conţinut*

Analiza de pînă aici a obiectului este doar o analiză grosolană. Ea însă arată deja trăsătura de bază cea mai importantă a obiectului estetic : opoziţia de straturi, precum şi, în artă, opoziţia planurilor de existenţă. Ea arată mai departe întrepătrunderea straturilor şi semnificaţia acesteia pentru raportul de apariţie. Rezultatul obţinut s-a confirmat apoi în şirul artelor — atît de departe, încît nu şi-a găsit limita decît într-un fenomen de margine, în ornamentică. Nici în faţa frumosului naturii, el nu s-a arătat greşit. El lasă însă principial loc pentru alt tip de frumos, pentru jocul liber al formei. Cum se împacă acesta cu frumosul apariţiei, sau dacă nu se împacă, rămîne deocamdată nelămurit.

Rezultatul de pînă acum, deşi preţios, este încă mult prea general pentru a corespunde fenomenelor obiectului estetic în diversitatea lor. Pentru aceasta se cere o a doua etapă în cercetare. Ea trebuie să se menţină în chip esenţial la arte ; în adevăr, în ele problema cîştigă densitate, întrucît aici planul din spate este ireal. Artele trebuie e drept împărţite univoc, după „materia" lor, ceea ce, în artele care urmăresc reprezentarea, dă naştere, indirect, la deosebiri esenţiale în ce priveşte „materialul" tematic. Întrucît însă în aceste arte este vorba tocmai de modelarea acestui material înăuntrul materiei, ponderea principală cade în cele din urmă totuşi asupra felului de modelare.

Şi aici începe problema următoare, pentru care nu ajunge simpla distingere a două straturi şi a modalităţilor de existenţă a lor. Modelarea priveşte „forma". Dar odată cu forma ne aflăm în faţa vechii întrebări, atît de dezbătute, ce distinge forma şi forma în valoarea ei estetică, — întrebarea, care pentru ochiul artistului este deosebit de simplă, apare înţelegerii conceptuale de nepătruns.

Într-un fel oarecare, estetica trebuie să-şi încerce puterile cu problema formei. Că accesul la ea îl constituie stratificaţia obiectului se poate limpede vedea acum. Totuşi, raportul dezvoltat mai sus al celor

două straturi nu ajunge pentru aceasta. Ce lipseşte însă ? Unde se află unilateralitatea ?

Ea constă mai întîi în faptul că analiza straturilor a plecat de la opoziţia de existenţă între primul plan şi planul din spate şi s-a oprit în esenţă la aceasta. Opoziţia aceasta constituie, ontologic, ce e mai caracteristic în obiectul estetic : o alcătuire unitară este totalitatea indisolubilă a ceva real şi a ceva ireal — un non-sens ontic oarecum —, posibilă numai prin participarea hotărîtoare a celui de al treilea membru, subiectul receptor, care rămîne totuşi el însuşi în afara stratificaţiei.

Pentru obiectul estetic în genere, caracteristica aceasta nu poate fi determinantă, deja pentru motivul că ea nu se potriveşte obiectului naturii şi frumosului uman. Aici, ceea ce apare este real, distincţia modurilor de existenţă este deci înlăturată. Şi totuşi, raportul de apariţie rămîne intact. Nu putem deci angaja esenţa frumosului ca atare, pe baza acestei opoziţii. Dacă însă, pe de altă parte, ea este esenţială pentru opera de artă, ba este de fapt ceea ce izbeşte într-însa — totuşi, nici în opera de artă, frumosul ca atare nu poate sta în opoziţia de existenţă. Opoziţia păturilor — mai întîi deci opoziţia a ceea ce este sensibil dat şi a ceea ce apare — nu se poate reduce la opoziţia de existenţă.

Dar acest lucru, care sare în ochi, nu este totul. Stratificarea merge mai departe — către interior, şi anume fără o nouă opoziţie în ce priveşte modul de existenţă. Aceasta înseamnă că : irealitatea planului din spate odată atinsă (în stratul lui cel mai din faţă), ea nu se mai pierde mai departe „în spate". Ea se continuă în straturile dinăuntru ale obiectului. Dovezile pentru acest fapt vor fi aduse îndată.

Pozitiv vorbind, lucrul hotărîtor este că, alături de opoziţia modurilor de existenţă, intervine o deosebire a straturilor, ţinînd de conţinut şi de structură, deosebire cel puţin tot atît de importantă, dar care nu se mărgineşte la opoziţia între doi termeni.

Această nouă opoziţie descompune planul din spate într-o întreagă succesiune de straturi. Pentru opera artistică, aceasta înseamnă că ceea ce apare nu se reduce la un simplu strat de spate, ci dimpotrivă, apare o serie întreagă de straturi, dispuse unul în spatele celuilalt, toate deopotrivă de ireale şi prezente numai în raportul de apariţie, subzistînd deci numai pentru subiectul care contemplă, limpede deosebite unul de altul, atît în ce priveşte conţinutul cît şi structura.

Dimpotrivă, opoziţia aceasta lasă neatins planul real din faţă. Planul din faţă rămîne unitar. Aşa cel puţin în artele primare ; în cele secundare — în artele „jucate", în teatru şi în execuţia muzicală —, el se despică. Dar descompunerea este aici numai aparentă ;

în realitate, planul din față este mai degrabă deplasat decît descompus, și anume deplasat în primul strat din spate : în reprezentația scenică, jocul real a trecut în locul operei scrise ; în muzică, tonul pe care-l auzim.

Planul din spate, în schimb, cel care apare, coboară în trepte pînă la adîncimea unde se ivesc ideile, nu în mod nemijlocit, ci mijlocit de alte straturi, care sînt deopotrivă de ireale și estetic deopotrivă de esențiale. În toate acestea, lucrul principal este că universalul acesta, la rîndul lui, nu apare abstract, conceptual, ci concret și intuitiv ; nu este dat în chip secundar, în reflecție, ci odată cu prima impresie, deși multiplu învăluit.

Putem rezuma în mod sumar întregul raport al stratificării în felul acesta : potrivit modului de existență, obiectul artistic prezintă inevitabil două straturi ; potrivit structurii globale a conținutului — cu alte cuvinte, potrivit formei interioare —, el are straturi multiple.

Ambele aspecte sînt de cea mai mare importanță pentru esența lui. Primul constituie condiția ontică a existenței sale istorice, a persistenței sale într-o materie durabilă, a capacității sale de a fi regăsit și retrezit la viață în spiritul viu, după secole, precum și a forței sale de a-l cuprinde și de a-l determina. Al doilea aspect — pluralitatea straturilor planului din spate în ce privește conținutul — este condiția estetică a adîncimii și a bogăției sale, a plinătății lui de sens și de semnificație, în același timp însă, și nu în ultimul rînd, condiția nivelului valorii estetice, a frumuseții. Căci cu seria de straturi crește bogăția concretă a întregului ; crește raportul de transparență, continuîndu-se din strat în strat, omogen, și împreună cu ea minunea apariției concret-intuitive. De aceasta însă atîrnă frumusețea obiectului.

Acestea sînt însă cele două funcții de bază ale operei de artă în viața spirituală a omului : constanța înaltă a existenței sale și farmecul ei estetic. Este important să ne lămurim că, deși amîndouă depind de stratificația operei de artă, ele nu depind de aceleași straturi ; mai departe, că există, fără îndoială, un punct în care al doilea strat (cel estetic) atîrnă de primul (de cel ontic), și că fără un plan real el ar fi un lucru imposibil.

b. *Un exemplu : portretul*

Înainte ca analiza să meargă mai departe în investigarea principialului, trebuie să încercăm acum să arătăm *in concreto*, într-un exemplu, succesiunea straturilor.

Greutatea acestei sarcini stă în faptul că ea se poate adresa numai capacității de intuiție estetică a celui ce contemplă și trebuie să evite cît se poate conceptele gata făcute. În adevăr, conceptele nu sînt aici deloc suficiente. Limba curentă nu are cuvinte pentru ea, iar știința nu plăsmuiește concepte în acest scop, întrucît sfera distincțiilor de care e vorba aici este departe de amîndouă. Distincțiile acestea ne sînt tocmai date numai în intuiția estetică însăși.

Să alegem aici din pictură portretul. Să ne gîndim de pildă la unul din autoportretele lui Rembrandt bătrîn (ele pot fi sesizate în straturile lor interioare mai lesne decît multe altele). Succesiunea straturilor se înfățișează atunci în modul următor :

1. În planul prim se găsește ceea ce este dat în mod strict real, petele de culoare pe pînză, în ordine exclusiv bidimensională. (Indirect, aici intră și lumina reală care cade pe tablou, ca și spațiul real în care ne ocupăm locul potrivit, în fața acestuia.)

2. Prin acest prim-plan străbate apoi primul strat al planului din spate : spațialitatea tridimensională, lumina cealaltă, ireală, cu izvorul ei (de obicei invizibil) de lumină, precum și forma fizică a figurii înfățișate, cu o porțiune din cadrul împrejmuitor.

3. Se poate adăuga ca un al treilea element stratul de mișcare, de corporalitate vie. El nu mai face parte — mărginit în portret la mimica figurii — din ceea ce pictorul poate face direct vizibil, este deci desprins în această măsură de spațialitatea care apare și se află totuși la baza a tot ce urmează.

4. Căci odată cu el apare altceva : omul cu interioritatea sa, caracterul ; apare ceva din lupta, reușita și nereușita omului, din soarta sa ; nu soarta exterioară, firește, deși chiar aceasta își poate imprima urmele într-o figură, desigur însă cea interioară, adică soarta întrucît este condiționată de propria personalitate. Stratul acesta este extraordinar de bogat, sau cel puțin poate fi astfel. El, poate, este acela care ne zguduie în contemplare cel mai adînc. El este cu totul sustras, în esența sa, vizibilității ; îi lipsesc spațialitatea, coloritul, materialitatea lucrului ; așa cum chiar la omul viu el este ferit de vizibilitate. Artistul nu îl poate face să apară decît indirect — în același fel în care, chiar în viață, el nu apare decît în exteriorul unei figuri. Acolo, desigur, apariția lui este ușurată de mobilitatea vizibilă a trăsăturilor.

5. Minunat este însă că și acest strat, cu tot caracterul lui imaterial, nesensibil, are încă o dată virtutea de a fi transparent pentru altceva. În om, așa cum este el, poate apărea omul așa cum el nu este, dar cum ar trebui, potrivit esenței și Ideii sale, să fie ; cu alte cuvinte, poate apărea Ideea individuală a lui — în felul în care ea apare în

viață numai celui care iubește *. Este una din facultățile cele mai remarcabile : o intuiție și o apariție a esenței morale a personalității, în specificul și totodată în idealitatea ei (oarecum, a caracterului inteligibil). Nu este vorba de facultatea cunoscătorului de oameni, care totdeauna vede numai ce este tipic. Aici, ochiul pătrunde pînă la ceea ce nu apare decît odată, pînă la ceea ce e unic în felul său, și tocmai aceasta constituie „asemănarea“ *(das Ähnliche)* adevărată a portretului, adică, în sensul etimologic, ceea ce e plin de presimțire *(das Ahnende)*. Fiecare om are momente norocoase, în care apare Ideea individuală a lui. Artistul prinde o astfel de clipă și o statornicește. El fixează în felul acesta apariția ei.

6. Și apoi există încă ceva care poate apărea și el, tot aparținînd planului din spate, tot insesizabil și totuși legat de esența interioară a omului : ceva omenesc universal, pe care oricine îl contemplă îl resimte ca fiind și al său. El se află astfel în opoziție strictă cu Ideea individuală, care nu este transmisibilă și trebuie să impresioneze pe oricare altul ca ceva străin. Aici însă apare într-o străfulgerare ceva ce privește pe fiecare, ceva ce dezvăluie fiecăruia propriul său suflet. Aceasta a fost numit, în arte, simbolicul. Și nu se poate nega că numai el dă greutate figurilor individuale, ba chiar particularităților vieții și soartei lor. Operele mari de artă își trag tocmai din această ultimă adîncime a stratificării măreția și semnificația lor durabilă. Lucrul este de înțeles, întrucît el constituie universalul care din toate timpurile atrage mereu din nou pe om. Trebuie doar să ne fie clar că nu există o expresie de alt fel pentru acest ceva, decît cea artistică : adică faptul de a-l face să apară. Un nume pentru el nu există : acela care a fost introdus — semnificativul, Ideea (deseori s-a avut în vedere numai propria convingere religioasă), sau „sensul mai adînc“ — nu spune nimic despre conținutul său. El nu ne este dat decît în ceea ce se poate concret recunoaște în ceea ce apare. Acolo însă, el este neîndoielnic.

c. *Pe marginea discuției exemplului. Consecințe*

Ceea ce am arătat aici în exemplul unei anumite arte, mai precis, în una din ramurile ei, este valabil pentru toate artele și operele ; dincolo de ele, în plus, și pentru cea mai mare parte a frumosului din domeniul umanului și al naturii. Este valabil pentru tot ce este frumos prin mijlocirea unui raport de apariție. Și își găsește limita abia acolo unde încetează raportul de apariție.

* Asupra ideii individuale, cf. Nicolai Hartmann, *Ethik*, ed. 3 (1948), cap. 57.

Dar aceasta nu înseamnă că succesiunea straturilor ar fi pretutindeni aceeaşi, sau chiar numai deopotrivă de bogată în conţinut. Ea este, în arte, foarte diferită, variază parţial chiar înăuntrul unei arte. În pictură, straturile planului din spate aşezate mai departe în interior sînt cu totul altfel, dacă este vorba de peisaj sau de natură moartă. Aceasta înseamnă că succesiunea straturilor şi chiar numărul lor se schimbă odată cu materialul tematic. Ele se schimbă însă pe deasupra odată cu felul de a vedea şi cu modelarea corespunzătoare — aşadar, cu ceea ce numim stil.

Mai corect ar trebui să spunem că : transformarea lor este un moment de bază esenţial în deosebirea temelor şi a stilurilor. Căci în vederea lor sînt alese temele şi elaborate felurile de modelare. Lucrul acesta devine evident dacă ne gîndim că tot ce este particular în modelare este determinat dinăuntru, adică plecînd de la straturile mai adînci ale planului din spate ; şi că acestea sînt elementul la apariţia căruia ţinteşte, în cele din urmă, tot ce se găseşte mai în faţă. Aceasta nu exclude, fireşte, o anumită reacţie în coexistenţa straturilor. Raportul fundamental însă rămîne fără echivoc acela pe care l-am indicat : dinăuntru în afară.

O nouă rază de lumină cade pe întregul principiu al succesiunii straturilor în opera de artă, dacă ne gîndim că această succesiune are caracterul unei serii, aşadar că într-însa fenomenul de apariţie este eşalonat. El nu mai este acum un raport între doi termeni, cum apărea la început, ci unul cu mulţi termeni, care se continuă din strat în strat.

În raportul acesta în trepte, singur stratul cel mai din faţă, acela al realului sensibil, nu apare, şi singur cel din urmă şi cel mai interior nu este transparent şi nu mai mijloceşte o apariţie. Toate celelalte, care se află la mijloc, sînt deopotrivă atît apariţii ele însele, cît şi mijlocitoare ale apariţiei altora. Ele sînt, în adevăr, straturi de mijloc şi sînt legate pe două laturi. Esteticul în acest raport se arată din latura reversă : fiecare din aceste straturi are, ca apariţie, drept suport al său un altul mai din faţă, şi este el însuşi suportul apariţiei unui strat mai din spate. În felul acesta se continuă mai departe raportul de apariţie, în trepte şi articulat, de la primul plan real-sensibil pînă la cele din urmă straturi, abia sesizabile, ale planului din spate.

Este limpede că întreaga sarcină a apariţiei eşalonate se reazemă, în cele din urmă, pe stratul sensibil real al planului prim. Numai acest strat, artistul îl poate modela direct ; întreaga modelare a celorlalte straturi, el nu o poate face decît mijlocit ; el o face să apară numai prin mijlocirea celui dintîi, călăuzit de modelarea acestuia. Şi întrucît modelarea este totodată o călăuză pentru cel ce contemplă, ea poate fi considerată din unghiul contemplării şi în felul următor : întreaga

orientare a viziunii interioare — a reprezentării, fanteziei şi intuiţiei ca factori ai înţelegerii operei — pleacă de la elementele perceptibile ale planului prim real : printr-însul străbate din stratul următor, deja ireal, numai ceea ce „poate" apărea pe baza modelării perceptibile ; prin acest strat al primei apariţii apare iarăşi, din stratul următor, numai ceea ce „poate" apărea pe baza celui dintîi. Şi seria continuă astfel mai departe.

Se confirmă astfel totodată ceea ce se arătase deja în caracterul contemplării estetice : ea este, pînă în adîncurile străine de sensibilitate, viziune legată de percepţie şi avînd percepţia ca suport.

d. *Dependenţă a apariţiei şi dependenţă a structurii*

Succesiunii treptelor de dependenţă în raportul progresiv de apariţie trebuie, natural, să-i corespundă una paralelă în raportul de structură al operei de artă. Şi anume, aceasta trebuie să aibă orientarea inversă : dinăuntru în afară. Căci în activitatea de creaţie a artistului, stratul care apare trebuie de fiecare dată să fie factorul determinant pentru cel transparent, prin modelarea căruia el urmează să apară.

În activitatea celui care creează este vorba totdeauna de procesul „aducerii la apariţie" a conţinutului intuit. Aceasta înseamnă că, de la strat la strat, ceea ce este în spate este determinant pentru ce este mai în faţă. Totdeauna, elementul în care urmează să apară ceva trebuie să fie dispus în vederea apariţiei acestui conţinut intuit, adică să fie modelat în mod corespunzător. Cum realizează artistul aceasta, este şi rămîne un secret al artei sale ; este vorba de un proces a cărui „lege" el o urmează, poate chiar o dă, dar nu poate să o indice. Căci el o cunoaşte tot atît de puţin ca cel care contemplă.

Desigur însă, nu toate operele de artă prezintă straturile cele mai adînci ale planului din fund, de pildă ultimele două straturi din cele pe care le-am amintit ; totuşi, oarecare straturi „în plus" nu lipsesc niciodată. Aceasta înseamnă însă că totdeauna exteriorul este determinat de interior — deşi, evident, uneori numai împreună cu alţi factori. Determinarea aceasta se continuă din strat în strat, pînă ce în planul prim, perceptibil pentru simţuri, ea însăşi ia forma perceptibilă.

Intervine aici, aşadar, o dependenţă a structurii, inversă dependenţei proprii apariţiei. Ambele străbat întreaga succesiune de straturi, dar în ordine inversă : prima dinăuntru în afară, a doua din afară înăuntru. Şi tocmai de aceea ele sînt laturile reverse ale unuia şi aceluiaşi proces. Întîlnim aici o opoziţie analogă celei din domeniul

cunoașterii, între *ratio essendi* și *ratio cognoscendi*; numai că aici nu sînt în cauză ființa și cunoașterea, ci apariția și contemplarea.

Oricît este de clară principial această situație, rămîne totuși ceva enigmatic în faptul că ceva ideal sau chiar numai universal uman se poate întinde pînă înăuntrul materiei sensibile a planului prim și se prezintă încă acolo, pentru ochiul care contemplă, ca apariție. Nu ne putem mărgini aici să punem totul pe socoteala misterului capacității artistice; nu este vorba de modul particular cum procedează artistul, ci de faptul principial că, în genere, conținuturi atît de ascunse și atît de eterogene pentru percepția simțurilor pot apărea vederii sensibile.

Să rămînem la autoportretul lui Rembrandt bătrîn (din piesa aflată la Londra). Există acolo, în fața prăbușită, cu trăsăturile ei grele căzute, ceva în privirea ochilor care, odată prins de noi, nu ne mai dă drumul. Se poate greu spune în ce constă, dar este acolo, se impune spectatorului — și îndată, el își dă seama de suferința și biruința închise în viața aceasta de om, de ceva din soarta interioară a omului de geniu, poate chiar direct de legea individuală a ființei sale; totodată însă și de universalul uman și de tragicul luptătorului pentru ținta supremă. Ceea ce este cu totul invizibil devine „vizibil" în jocul de culori și de forme de pe pînză.

Exemplul poate fi variat după voie, și rezultatul rămîne mereu același. Iată surîsul Sf. Ana din tabloul *Fecioara cu pruncul și Sfînta Ana* al lui Leonardo da Vinci. Este poate ce e mai efemer din tot ce poate prinde omul; pe pînză, el este fixat cu tot ce mijlocește mai departe, — o mică trăsătură doar, în colțul gurii, dar el este complet prezent. Și chiar alterarea culorilor nu l-a putut șterge.

Forța aducerii la apariție îl scoate din planul cel mai dinapoi pînă în cel mai sensibil plan din față, trecînd prin întreaga succesiune de straturi. Și, invers, apariția însăși conduce pe cel ce contemplă de la ceea ce este sensibil dat pe pînză pînă în ce este mai interior în ființa umană. În situația aceasta enigmatică, nu totul este de nedezlegat. Ceva din ea își poate găsi răspuns. Ceea ce realizează aici arta se petrece și în viață — în felul cum se întîlnesc unii cu alții oamenii și cum se văd. Căci ei se văd unii pe alții nu numai sensibil, ci totodată, prin intermediul impresiei sensibile, și sufletește. Și viziunea aceasta sufletească, a doua intuire, este adevăratul mod în care se văd unii pe alții oamenii în viață, aceea ce ei caută unii în alții. De cele mai multe ori, viziunea aceasta poate să nu meargă prea adînc — ea nu ajunge lesne pînă la elementul individual —, principial însă e vorba de aceeași pătrundere a privirii de la ce este sensibil la ce e sufletesc, pe care o folosește și pictorul.

Există numai două deosebiri : 1. artistul farmecă viziunea, o face captivă materiei durabile, el o „obiectivează", astfel încît să poată fi oricînd din nou contemplată ; 2. şi el vede mai mult decît vede ochiul profan al omului în viaţă. Acesta alunecă peste cele mai multe lucruri — mai lesne decît peste orice, peste ce e mai adînc şi mai ascuns — ; el nu are timp să se adîncească. Ochiul artistului pleacă tocmai de la ceea ce primul trecea cu vederea.

e. *Împlinirea ontică a succesiunii straturilor*

Despicarea planului din spate, care la început părea unitar, într-o întreagă succesiune de straturi este în felul acesta ceva central sub raport estetic. Fără ea, miracolele revelării artistice nu ar fi cu putinţă. Cît de departe poate fi urmărit principiul ei în artele înseşi şi în frumosul din afara artei rămîne încă să arătăm. Mai întîi însă, lucrul prezintă şi o altă latură.

Cînd a fost vorba de legea obiectivaţiei (cap. 5, cu deosebire paragr. b), am întîlnit o caracteristică fundamentală a oricărui spirit : spiritul nu se prezintă în nici una din cele trei forme pe care singure le cunoaştem, ca plutind liber, ci totdeauna ca avînd un suport (ca „rezemat" pe altceva). Aşa se întîmplă cu spiritul viu, cu cel personal, ca şi cu cel istoric. Şi anume, totdeauna el este susţinut de întreaga succesiune ontică de straturi ; căci deja fiinţa sufletească este susţinută de cea organică, iar aceasta, la rîndul ei, de elementul fizic-material. Nu există nici o excepţie de la această lege în domeniul spiritului real. Cum stau însă lucrurile în domeniul spiritului nereal şi lipsit de viaţă, adică al spiritului obiectivat ?

În prima etapă a analizei noastre, conţinutul spiritual părea, e drept, a fi susţinut de un strat fizic-material de existenţă — de o materie modelată, constituind tocmai planul prim —, dar nu prin mijlocirea straturilor intermediare. Viaţa sufletească şi cea organică păreau separate. În felul acesta rămînea de neînţeles cum poate fi fixat nemijlocit conţinutul spiritual pe cel material.

Problema aceasta este departe de a fi o dificultate artificial întocmită. Ceea ce în lumea reală nu este cu putinţă urma oare, în raportul de apariţie, nu numai în genere să se producă, ci chiar să devină convingător ? Este, dimpotrivă, destul de surprinzător cum se poate rezema, din strat în strat, fiinţa mai înaltă pe cea mai de jos ; chiar în raportul natural al unor straturi învecinate, eterogeneitatea este mare. Cînd însă straturile intermediare sînt sărite, şi chiar două deodată, atunci legarea modelării spirituale de cea materială devine complet de neînţeles. Căci acum stau strîns alături elementele

cele mai eterogene din cîte există în lume, astfel încît ce este mai înalt ar trebui să apară direct în ce este mai inferior.

Aporia aceasta se poate însă perfect dezlega. Termenii intermediari care lipsesc trebuie să iasă la iveală în raportul de apariție. Lucrul acesta s-ar putea conchide chiar din rolul subiectului contemplator, cuprins și el, fără putință de a fi exclus, în întregul raportului de trei termeni. Totul este însă ca termenii ce lipsesc să fie scoși ei înșiși la iveală în succesiunea straturilor obiectului estetic. Și pentru aceasta, noi avem acum în mînă cheia.

Tocmai aceasta spune despicarea planului din spate în opera de artă : că straturile intermediare apar și ele — și anume în aceeași ordine de succesiune și în aceeași dependență (ca susținute) în care ele ar trebui să se afle și ontic, dacă obiectul ar fi cu totul real. Raportul ontic de dependență a straturilor este deci menținut în succesiunea verigilor care apar. Fondul cel mai interior al omului, care posedă totdeauna un mare adaos de viață spirituală, nu este, așa cum părea la început, legat direct de materie și de modelarea ei, ci mai întîi de elementul sufletesc, apoi de cel organic, și numai acesta din urmă e legat nemijlocit de materie. Iubirea și ura, durerea și bucuria apar numai în figurile înfățișate ; în alt mod, conținuturile de felul acesta n-ar putea deveni sensibil perceptibile, sau chiar numai cu putință de reprezentat. Și iarăși, numai în planul iubirii și al urii apar specificul uman, caracterul, personalitatea, și cu atît mai mult conflictul, soarta și alte legături semnificative. Numai considerarea provizorie, în care se urmărea modul de existență, ne-a putut înșela asupra acestei reveniri a raportului natural în întreaga lume de apariție a operei de artă. În adevăr, potrivit modului de existență, nu există decît două straturi. Abia diferențierea interioară a planului de apariție din spate aruncă lumină asupra raportului real.

Și din alt punct de vedere, rezolvarea aceasta a aporiei este importantă. Aici, în adevăr, putem descoperi temeiul acelei distincții între modurile obiectivației, hotărîtoare pentru poziția superioară a operei de artă în viața spiritului.

Să ne amintim : de o parte se aflau cuvîntul, conceptul, expresia scrisă a gîndului ; de cealaltă parte, opera artistului. Cele dintîi se conservă numai cu greutate în istorie ; cuvintele suferă schimbări de sens, conceptele „se degradează", scrierile științifice sînt expuse neînțelegerilor, răstălmăcirii. Cu deosebire, conceptul singular, izolat din contextul său, este greu de umplut din nou cu intuiție originară ; destinul său este straniu : pierderea sensului, căderea în abstracțiune. Opera de artă, în schimb, își conservă planul ei din spate cu tenacitate ; ea îl manifestă în schimbarea timpurilor și a culturilor, oriunde și oricum i se ivește în cale un subiect capabil de intuiție adecvată.

Pentru explicarea acestei deosebiri principiale nu am putut aduce mai sus alt argument decît faptul că opera de artă îşi are detaliul ei concret în sine, în timp ce conceptul îl are în afara sa şi trebuie totdeauna întregit pe baza unei conexiuni mai largi de cugetare, adică trebuie împlinit cu intuiţie. Explicaţia aceasta, deşi justă, nu merge pînă la adevăratul temei. Se pune într-adevăr întrebarea : de ce îşi are conceptul (şi tot ce este clădit din concepte) detaliul în afara sa ?

La aceasta se poate da acum următorul răspuns : conceptul îl are în afara sa, deoarece într-însul nu există ceva care să îndrume privirea de la punctul terminal (planul din faţă *sonor* sau, în imaginea scriptică, vizibil) pînă la semnificaţia spirituală (planul dinapoi), în care constă bunul gîndirii, conţinutul spiritual. O atare îndrumare nu poate exista, în adevăr, decît acolo unde, în obiectivitate, este conţinută întreaga succesiune de straturi, de la sensibil pînă la spiritual. În concept, ea lipseşte : aici, „gîndul" este legat direct de punctul terminal, şi despre straturi intermediare, care ar putea să apară şi ele, nu este vorba. Aici nu este dat nici un adevărat raport de apariţie. Gîndul nu poate fi „intuit".

Mutatis mutandis, lucrurile stau la fel cu întregi opere scrise ale cugetării, deşi aici, datorită conexiunii conceptelor, sînt oferite premisele pentru recuperarea intuiţiei. În conexiunile mai întinse, lipsa apariţiei directe se atenuează deja ; aici intervine un proces indirect de apariţie. Dar mijloacele sale nu sînt intuitive. Numai conceptul singular, izolat îşi are conţinutul care ar trebui să-l împlinească, în întregime în afara sa.

Este deci, chiar făcînd abstracţie de efectul estetic, tăria obiectivaţiei în opera de artă că ea realizează în sine întreaga succesiune de straturi şi o conservă ; şi, invers, este slăbiciunea conceptului şi a tot ce ţine de exprimarea conceptuală că el nu realizează în sine succesiunea straturilor. Mai concret, lucrul acesta poate fi exprimat astfel : ceea ce face tăria obiectivaţiei artistice este raportul de apariţie. Esenţa ei constă în genere în faptul de a permite să apară un conţinut spiritual în materia sensibilă. Conceptul însă nu ajunge la nici o apariţie intuitivă a conţinutului, cel puţin nu din sine singur. În el, legătura este exterioară, convenţională. Funcţia lui în gîndire, el şi-o îndeplineşte numai în măsura în care semnificaţia dată termenului este deja cunoscută şi poate fi realizată intuitiv de fiecare. Căci fără a fi împlinit cu intuiţie conceptul este mort.

În opera de artă, lucrurile stau cu totul altfel ; raportul de apariţie el însuşi este dus pînă la capăt în întreaga succesiune a treptelor sale. Lucrul acesta nu se schimbă prin faptul că în modalitatea apariţiei subzistă încă multe elemente enigmatice.

CAPITOLUL 12. SUCCESIUNEA STRATURILOR ÎN CREAŢIA POETICĂ

a. *Mărturia proprie a poeziei despre straturile intermediare.*

Exemplul unic din pictură este însă mult prea îngust pentru a îmbrăţişa raportul de stratificaţie şi consecinţele sale. După despicarea planului din spate, prima etapă a analizei (cap. 6 şi 7) trebuie reluată din nou şi pentru celelalte arte şi lărgită.

Drumul prin labirintul apariţiilor trebuie, fără îndoială, mai întîi să-l găsim. El trebuie să ducă din nou prin întregul şir al artelor, nu este însă nevoie să păstreze aceeaşi linie. Un raport atît de complicat ca acela al „apariţiei continue" poate fi sesizat cel mai bine acolo unde diversitatea straturilor este cel mai clar exprimată. Aceasta ne-a făcut să alegem (în cap. 11 b) ca exemplu portretul. Acum e vorba să apucăm a doua cale a analizei, plecînd de la artele în care straturile se disting cel mai uşor şi în care în acelaşi timp sînt date cît mai multe straturi.

Condiţiile acestea sînt cel mai bine îndeplinite acolo unde arta nu se mărgineşte doar să înfăţişeze, ci pune greutate şi pe latura tematică. Acesta ar părea să fie cazul mai ales cu arta poeziei. Poezia este arta care îmbrăţişează cel mai mare cerc de subiecte : tot ceea ce constituie viaţa omenească, cu evenimentele, conflictele, acţiunile şi destinele sale, intră în domeniul ei. De aceea era considerată altădată, în concepţia idealistă, drept cea mai înaltă dintre toate artele. Nu trebuie să se uite însă, fără îndoială, că pe de altă parte ea este totodată arta care are cel mai puţin contact cu sensibilul. Căci materia ei este aceea a cuvîntului.

La aceasta se mai adaugă aici ceva ce vine în sprijinul analizei. Scoaterea în relief a unor straturi izolate, în ceea ce apare, exprimarea particularităţilor în cuvinte, aşadar descrierea lor, nu este uşoară ; mai mult, lucrul acesta constituie totdeauna o îndrăzneală. În adevăr, conceptele contrazic intuiţia. Greutatea aceasta este binecunoscută ; estetica s-a văzut din totdeauna oprită de ea. Inexprimabilul, ceea ce în genere e dat numai în raportul de apariţie, urmează să fie exprimat în cuvinte, în mediul care nu este pe măsura lui. Este *a priori* evident că lucrul acesta nu poate reuşi niciodată. In realitate, descrierea nici nu pretinde la o reuşită atît de completă ; ea trebuie totuşi să încerce să ajungă în apropierea ţintei, adică să permită cel puţin distingerea cîtorva trăsături esenţiale din straturile obiectului. Şi aici este punctul în care opera poetică vine în întîmpinarea cerinţei sale.

În adevăr, ceea ce filosoful n-ar reuşi să spună, poezia exprimă ea însăşi în cuvinte. Cel puţin în parte. Materia ei este cuvîntul ;

şi ceea ce ea nu poate prinde — mijlocit sau nemijlocit — în acesta, ea nu poate prinde deloc.

Dar tocmai ea este aceea care sesizează în chip eminent ceea ce este ascuns în om. Trebuie deci să existe o putinţă de exprimare a elementului în care ea îl face să apară. Aceasta înseamnă însă că trebuie să existe o putinţă de exprimare a straturilor intermediare. Căci numai transparenţa lor permite poetului să facă să apară ceea ce e uman interior. Situaţia aceasta, esteticianul o poate folosi pentru sine.

Fără îndoială, nu înseamnă că el ar găsi exprimat aici în simple concepte aceea ce el caută. Cu adevărat în concepte, poetul nu vorbeşte de fapt niciodată. Chiar cînd foloseşte conceptele curente, el le modifică în înţelesul lor, scoate la lumină originile lor plastic intuitive şi pune în ele, prin legătura în care le aşază, accente pe care altfel noi nu le cunoaştem în ele. Aceasta tocmai însă nu împiedică pe poet să exprime aceea ce în vorbirea uzuală de fiecare zi nu ştim să exprimăm.

Poezia aduce în felul acesta un fel de mărturisire de sine. Ea dezvăluie singură principiul constructiv al produsului ei, al operei poetice. Şi limba ei în imagini îi este complet suficientă esteticianului : ea întrece, chiar pentru scopurile lui, pe oricare alta. El nu urmărește încă, aici, conceptele înseşi, ci numai o anumită descriptibilitate. Descrierea însă în limba poeziei nu poate fi depășită.

E vorba acum numai să alegem exemplele astfel încît unul sau altul din straturile intermediare să iasă cu adevărat în lumină cu oarecare independenţă. Pentru aceasta, poezia este înzestrată din belşug. Ea se îndreaptă în genere spre fantezia concretă ; ea arată prin intermediul cuvîntului, care singur aparţine planului din faţă, totdeauna întîi acţiunea şi conduita exterioară a personajelor umane — astfel cum le vedem în viaţă.

b. *Concreţiunea poetică*

Să luăm cîteva exemple mai mărunte care, la început cel puţin, fac să iasă la iveală două straturi intermediare. Fie cel dintîi *Regele din Thule.* *

Despre ce vorbesc în fond puţinele versuri în mod direct ? Vedem pe „bătrînul băutor“ în ceasul morţii, pe stîncă la malul mării, golind cupa de aur pentru ultima oară, şi apoi aruncînd-o departe, ca să n-o lase moştenitorilor. În spate apare o cu totul altă imagine, de care

* Balada lui Goethe din prima parte a lui *Faust* (n.r.).

nu se vorbeşte, a cărei lumină se străvede numai, imaginea unei iubiri de tinereţe, care nu s-a putut înfăptui — poate vechiul destin al fiilor de rege, cărora nu le e îngăduit să aleagă în dragoste —, a unei iubiri însă care l-a însoţit de atunci întreaga viaţă, şi chiar în ora morţii rămîne singurul lucru sfînt în această viaţă.

Sau versurile lui Sappho: „Apus-au luna şi pleiadele, este miezul nopţii, tinereţea trece, se duce, eu însă zac părăsită...". Un scurt fragment, şi totuşi în el e conţinut totul. Direct se vorbeşte doar de ora nopţii fără somn pe patul singuratic, şi de apusul stelelor; vedem fereastra care se deschide spre vest şi cerul albastru al nopţii în cadrul ei. De dorul îndrăgostitei nu se vorbeşte. El apare numai în imaginea celei care zace părăsită. Dar cui nu îl aude, poezia nu îi poate fi de ajutor...

Aceasta este caracteristic pentru toată arta poeziei: ea nu exprimă adevăratul lucru de care este vorba. În cuvinte de fiecare zi, el s-ar înfăţişa mult prea grosolan, pe deasupra n-ar acţiona asupra noastră viu şi intuitiv. Atunci, cum îl redă arta? La aceasta nu se poate iarăşi răspunde decît că ea îl redă în acelaşi mod în care ne sînt date în viaţă destinele, suferinţele şi iubirea, — în comportarea exterioară a oamenilor.

Ea nu are trebuinţă pentru aceasta, aşa cum ne arată exemplele, decît eventual numai de un foarte mic fragment din conduita exterioară şi din împrejurările particulare în care se desfăşoară. Nu multul sau puţinul importă aici, ci numai felul cum este ales. Orice conduită umană trădează ceva din interiorul omului, fie că omul vrea sau nu vrea. Hotărîtor este însă faptul că fragmentul ales din conduita sa să trădeze tocmai ceea ce trebuie arătat. Trădarea aceasta este identică deci cu raportul de apariţie.

Dacă ne întrebăm, de ce alege poetul acest ocol, trebuie să răspundem: fiindcă numai în felul acesta, el poate cu adevărat să „facă să se vadă" aceea ce el vrea să arate, — să se vadă, desigur, în sensul viziunii de ordinul al doilea. Cînd vorbeşte direct de ură şi iubire, de gelozie, invidie, teamă şi speranţă, el vorbeşte ca psihologul care spune tuturor lucrurilor pe nume, nu ca poetul; şi nu imaginea intuitivă se iveşte, ci conceptul, care pe urmă abia trebuie împlinit din afară cu intuiţie. Este binecunoscut că poeţii răi psihologizează.

E bine să punem alături de exemplele alese altele, luate din poezia de mai mare anvergură, din roman şi din dramă. Oricît ar fi de deosebite aceste două forme poetice, ele totuşi se aseamănă în faptul că prelucrează amîndouă un material mai întins, înfăţişează o porţiune mai mare de viaţă umană, cu conflicte, soluţii, destine, ne

introduc într-o întreagă sferă omenească şi fac ca personajele singulare să-şi dobîndească dintr-însa forma. Dacă poetul ar căuta să analizeze mai întîi caracterele, el ar produce plictiseală. Dacă ar vrea să povestească de-a rîndul tot ce se întîmplă cu ele, el s-ar pierde în nemărginit. El le face să apară — în faptele lor, în vorbă şi reacţiune —, dar limitîndu-se strict în alegerea detaliilor. El le face să se caracterizeze singure în succesiunea scurtă a scenelor, să se „trădeze", aşa cum se trădează în viaţă. Şi deseori se întîmplă să nu ghicim just, să nu înţelegem de la prima încercare, — vedem întîi unilateral, potrivit unilateralităţii imaginii pe care o înfăţişează acţiunea parţială ; şi aceasta, întocmai cum se întîmplă în viaţă. Şi întocmai la fel, imaginea de ansamblu a interiorului devine vie ; ea joacă sub ochi, închide în sine contradicţii, şi acestea sînt esenţiale pentru interiorul personajelor, care se desluşeşte progresiv.

Un minunat exemplu pentru situaţia din urmă este prinţul Harry (în cele două părţi ale piesei lui Shakespeare *Henric al IV-lea*), aşa cum ni se înfăţişează, pe de o parte în scenele cu Falstaff, pe de alta în scenele unde apare ca rege ; aici te izbeşte direct lipsa de grijă a poetului pentru unitatea opoziţiilor într-un personaj. Ea se impune în chip manifest, cu atît mai concret şi mai cu viaţă, cu cît este mai puţin explicit demonstrată spectatorului.

Chiar însă şi fără fenomenul opoziţiei, un infim moment scenic, fără să fie însoţit de cea mai mică explicaţie, poate deschide privirii perspectivele cele mai adînci ; să ne gîndim la micul episod răutăcios, cu pălăria mătuşii, în primul act din *Hedda Gabler* de Ibsen (scena a doua).

Marii povestitori urmează exact aceeaşi linie. Desigur, multe lucruri sînt aici comunicate în cuvinte prozaice, dar esenţialul nu se găseşte în ele. Dickens îşi pune aproape toate personajele să se introducă singure, în scene pe care ele le susţin prin acţiunea lor ; descrierea care le precedă priveşte mai mult exteriorul. Hamsun pune personajele adesea să vorbească numai de lucruri indiferente ; important nu este ceea ce spun, important este cum o fac. Important este în genere numai imponderabilul. Nu că n-ar fi şi conţinutul vorbirii la rîndul lui important ; asta este de la sine înţeles. Dar nu este lucrul din urmă, cel care importă. Totdeauna rămîne ceva nespus şi care nu poate fi spus.

Detaliul, care devine transparent în modul acesta, este totdeauna cel mai sesizabil cînd poetul îşi pune personajele să vorbească în vorbire directă. Şi în aceasta, straturile operelor poetice sînt nemijlocit exprimate. Aici îşi poate lua analiza punctul de plecare. Ea nu are oarecum decît să continue mai departe.

c. *Distingerea straturilor în opera poetică*

Despre ce straturi ale operei poetice este în fond vorba ? Evident, nu despre planul prim real, despre cuvînt. Dar nici numaidecît de planurile ultime și cele mai adînci. E vorba, dimpotrivă, mai întîi exclusiv de anumite straturi intermediare. Trebuie să încercăm acum să le indicăm mai de aproape și să le distingem unul de altul ; numai așa poate fi apreciată deplin relația pozitivă dintre ele. Relația aceasta însă o constituie raportul de apariție.

1. Stratul anterior din cele două care sînt aici în cauză (și care amîndouă sînt doar planuri de apariție) este evident acela care corespunde în pictură și în sculptură vizibilității sensibile ; el este acela care, și în creația poetică, ajunge cu reprezentația teatrală perceptibil pentru văz și pentru auz (ba chiar dobîndește realitate) ; este sfera mișcării corporale, a atitudinii, a mimicii, a vorbirii — pe scurt, a tot ce este exterior perceptibil în om (să se compare exemplele de mai sus).

2. Stratul dinapoi, care apare prin mijlocirea celui dintîi, nu este însă de îndată stratul deplin interior, ci mai întîi numai acela al faptelor, al conduitei exterioare, al reacțiunilor și acțiunilor, al reușitei și nereușitei. Indirect i se pot adăuga de asemenea intențiile, conflictele și soluțiile, tot astfel situațiile — în măsura în care ele nu se reduc la coexistența exterioară a personajelor, ci îmbrățișează totodată tensiunea intențiilor care se ciocnesc, deocamdată însă cu excluderea motivelor și simțămintelor.

3. Cu aceasta, succesiunea straturilor de care vorbim nu s-a încheiat. Abia acum intervine un nou strat, care la rîndul lui apare în cel anterior. Îl putem numi stratul modelării sufletești. Căci abia plecînd de la modul de a acționa putem arunca o privire dincolo, asupra specificului moral și a caracterului omului, la ceea ce este preformat sufletește în el și rămîne identic cu sine în ființa lui. In această regiune se separă ușuraticul de omul chibzuit, egoistul de cel plin de atenție, omul impertinent de cel respectuos, lașul de cel curajos. Abia stratul acesta — el este deja al patrulea, plecînd de la stratul cuvîntului (înăuntrul planului din spate, al treilea) — ne deschide etosul omului, meritul și vina, capacitatea de decizie și conștiința răspunderii. De aceea, abia aici ni se dezvăluie adîncimea conflictelor, care totdeauna ține de conflictul presimțit al valorilor ; tot astfel, latura morală a situației : faptul că într-însa se amestecă, potrivit destinului, dependența și libertatea — ca necesitate a deciziei libere.

Să ne gîndim la modul în care Dostoievski introduce pe Dmitri Karamazov. Aflăm mai întîi fapte din tinerețea și cariera sa ; ele

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

sînt relatate fără artă. Nimeni nu i-ar acorda un interes deosebit din pricina lor. Lucrul se schimbă în clipa cînd el face să vină la el, in mod frivol, pe Katerina Ivanovna, aflată în mizerie, dar, biruit de mărinimia încrederii ei, o lasă apoi cavalereşte să plece cu banii lui. El cîştigă dintr-o dată nu numai inima fetei, ci şi pe a cititorului, şi toată nebunia lui de mai tîrziu nu mai poate şterge această impresie.

4. Se mai adaugă încă ceva cu totul deosebit aici, alcătuind iarăşi un nou strat al obiectului. El nu mai priveşte interioritatea omului, ci mai mult ansamblul vieţii sale. Căci aici, acest ansamblu nu poate fi dat în mod direct, el cuprinzînd prea multe detalii. Poetul nu-l face să apară decît în anumite fragmente, în scene sau în episoade ; el îl arată pe baza legăturii lui interne, care are drept presupoziţie conflictele şi acţiunile caracteristice, precum şi împletirea de răspundere şi de vină.

Ansamblul acesta îl putem numi soartă, fie ea a individului izolat, fie a multor persoane angrenate împreună. Numai să nu luăm expresia de „soartă" în sensul literal — ca ceva desemnat omului de o providenţă mai înaltă — ; dimpotrivă, ea este de cele mai multe ori pregătită de omul însuşi şi e adesea soarta pe care el şi-o datoreşte sie însuşi. Un exemplu frumos îl constituie *Cîntecul Nibelungilor* : Siegfried îşi pregăteşte singur sentinţa fatală, cedînd tentaţiei înşelăciunii şi rupîndu-şi legămîntul faţă de Brunhilde, neavînd apoi nici măcar consecvenţa să facă pentru totdeauna să dispară trofeele trădătoare. În ce priveşte destinul de care este răspunzător eroul, *Cîntecul Nibelungilor* este sub raportul compoziţiei mult superior celor mai multe poeme epice, sub alte aspecte deopotrivă de înalte.

Apariţia destinului este un moment mare şi important în poezia epică şi dramatică ; într-un anumit sens, momentul central de la care îşi dobîndeşte lumina tot restul, implicit personajele. Este ceea ce în viaţă noi nu vedem de cele mai multe ori apărînd, întrucît sîntem prea mult înlănţuiţi în amănunte. Este treaba poeziei să spargă această îngustime a privirii şi să arate totalitatea care apare. Dar ea nu face aceasta vorbind despre ea, ci face să vorbească pentru sine consecinţele necruţătoare ale deciziilor şi ale faptelor. În ele apare apoi, concret, plastic, intuitiv, destinul omului.

d. *Stratul cel mai interior. Limitele exprimabilului*

Intenţionat nu a fost vorba pînă acum decît de straturile intermediare ale operei poetice. Într-însele se poate vedea limpede progresul în etape al raportului de apariţie. Ultimele straturi din spate trebuie însă deosebite de ele.

Ce s-ar mai putea găsi dincolo de caracter, vină, destin, care să poată apărea ? Aceasta am arătat deja în capitolul precedent, în exemplul picturii, căci întreaga succesiune de straturi este acolo asemănătoare (cînd este în cauză reprezentarea omului) : e vorba de stratul Ideii individuale şi de acela al universal-umanului, ambele ţinînd de Idee, avînd caracter supra-empiric — totuşi, dispuse foarte variat.

1. Cît priveşte pe cel dintîi, avem doar puţin de adăugat aici. Fiece om realizează în viaţă numai în parte ceea ce stă în esenţa lui. El poate chiar să şi-o greşească total — datorită educaţiei false, a deformării, a imitaţiei unei personalităţi străine etc. ; ceva însă dintr-însa rămîne şi se poate vedea într-însul prin multele desfigurări suferite. Dacă ne gîndim că fiece om, cu fiece hotărîre pe care o ia în viaţă, îşi taie din posibilităţile care îi erau la origine în definitiv deschise (ontic, natural, ele sînt doar posibilităţi parţiale), atunci înţelegem îndată distanţa enormă la care poate rămîne omul real, faţă de bogăţia potenţială a esenţei sale originare — sau, cum trebuie să spunem, ideale.

Lucrul acesta, de obicei nu îl vedem într-însul. Pentru aceasta este nevoie să pătrundem omul cu răbdare, să ne cufundăm privirea în adîncul lui. Viaţa zilnică nu ne lasă liniştea necesară pentru aceasta. O poate face însă uneori cel ce iubeşte personal ; pe el îl atrage specificul real. Ba poate că el iubeşte numai fiindcă vede omul în lumina Ideii personalităţii sale, în identitatea esenţei care îl constituie, în deosebirea lui faţă de alţii. Curios este că poetul este şi el capabil de o atare viziune. În aceasta, el seamănă cu cel ce iubeşte.

Deosebirea este doar aceea că el nu este limitat în capacitatea sa la o singură persoană şi că el poate arăta şi celorlalţi aceea ce a intuit în idealitate. Îndrăgostitul nu poate face aceasta. În fond, chiar modul de intuire este la poet deosebit.

Ce fel de intuiţie este însă aceasta ? Trebuie să o socotim drept o formă a intuiţiei valorii. Şi anume drept adevărata intuiţie a valorii etice. Aceasta nu înseamnă un amestec al eticii cu estetica. Valorile morale sînt în orice caz presupoziţia înţelegerii acelor raporturi, situaţii şi conflicte omeneşti, care alcătuiesc materialul poeziei (în al treilea şi al patrulea din straturile intermediare). Nu este de înţeles de ce valorile personalităţii individuale ar trebui să facă o excepţie de la aceasta. Dimpotrivă, întrucît ele sînt deosebit de concrete şi de variate, ele se numără printre cele mai importante în materialul obiectului artistic. Să ne mai gîndim că : nici pe departe nu ajung conceptele pînă la ele, ele fiind instrumente mult prea greoaie ;

sentimentul viu al valorii însă se pierde într-însele lesne în nedeterminare şi estompare.

Aici este nevoie de viziune acută, plastică. Tocmai pe aceasta o aduce cu el ochiul poetului. Sîntem tentaţi să amintim iarăşi de exemplul dat mai sus al prinţului Harry. Şi mai adînc individualizată în Ideea ei este figura lui Hamlet ; aici nu mai ajunge nici un tip uman, dar nici omul desenat aşa cum se prezintă în viaţa sa empirică nu mai este de ajuns. O figură văzută în idealitate este şi Alexei Karamazov ; aşa cum îl desenează Dostoievski, el nu este văzut în totul, ci numai exact atît cît se străvede şi în viaţă esenţa ideală, străbătînd prin realitate.

Nu orice poezie ajunge pînă în această regiune. Jocul cu Ideea personalităţii este un joc primejdios. El poate deveni construcţie, şi atunci opera este nereuşită, ridicarea la idealitate lasă impresia lipsei de natural, a lipsei de adevăr artistic, nu convinge. Majoritatea poeţilor s-a ţinut departe de aceasta. Există însă opere în care s-a realizat tocmai prin aceasta ce poate fi mai înalt.

Ce se găseşte în „personalitatea construită" este uşor de spus. Este idealul individului descoperit în fantezia necreatoare — şi anume nu potrivit unei idei veritabile, intuite direct, a personalităţii, ci potrivit unor idealuri generale. De aici se naşte un tip care ne lasă o impresie destul de palidă : prinţul din poveste, cavalerul fără teamă şi prihană, fecioara cu chip îngeresc, bătrînul înţelept. Acestea sînt extreme populare şi demodate. Alunecarea în nepoetic a devenit palpabilă într-însele. Numai artistul genial stăpîneşte sarcini de asemenea înălţime.

2. Cu totul altfel stau lucrurile cu ceea ce ţine de Idee şi are caracter general. E vorba aici de un strat nou al obiectului, care apare întotdeauna acolo unde obiectul priveşte lucruri omeneşti — nu numai personajele înseşi. Dacă acesta este totdeauna stratul cel mai adînc, poate fi pus la îndoială ; într-un anumit sens însă, lucrurile stau totdeauna astfel : în sensul că este vorba de ce e mai depărtat de concret şi de intuitiv.

Nu rareori vedem chiar în viaţă, în destinul unui individ singular, în lupta lui sau în vina lui, o imagine a vieţii noastre proprii ; noi ne identificăm, citind un roman, cu eroul — indiferent cu cît drept —, ne transpunem într-însul, învingem şi suferim cu el. Toate acestea au deja la bază o anumită generalizare — ştim fără să se spună că „şi altora li se întîmplă la fel".

Poetul nu se opreşte, fără îndoială, la asemenea generalităţi de la sine înţelese. Există şi altele mai ascunse, care nu se revelă atît de lesne fiecăruia. De pildă, că „norocul" vine mai curînd aceluia care nu aleargă după el ; că fapta proprie „marchează" pe acela care a

făcut-o ; că participarea afectivă a oamenilor nu se măsoară după calităţile şi capacităţile propriei persoane, ci după participarea noastră la nevoile lor ; acestea sînt lucruri în care omul nu învaţă niciodată destul. Ele nici nu-l impresionează cînd cineva cu experienţă i le spune. Dar ele pun stăpînire pe el cînd el le surprinde intuitiv, în imaginea unei vieţi de om.

Poetul nu le exprimă în cuvinte — adică, el „nu le pronunţă" —, el le face să apară în personajele sale. Numai astfel, ele acţionează concret şi convingător. Cu asemenea generalităţi, poetul se mişcă oarecum între două focuri. Dacă ele lipsesc cu totul sau abia mai sînt de recunoscut, efectul poeziei devine „plat" ; îi lipseşte aceea ce priveşte pe fiecare şi ce este important pentru fiecare. Dacă însă le scoate prea în primul plan şi efectul lor devine prea tematic, dacă mai ales el le enunţă, impresia lor este nepoetică, şi asta înseamnă că ele rămîn fără nici un efect, chiar dacă sînt oricît de adînci.

Poetul adevărat le lasă să apară doar în personaje şi evenimente, învăluite de detaliul elocvent al straturilor intermediare. Adică, el le arată aşa cum şi viaţa le arată uneori, cînd omul ştie să-i tălmăcească limbajul : în imaginea cazului individual, adesea în formă enigmatică, astfel încît rămîne cititorului ceva de dezlegat. De aceea, la vîrsta matură, citim multe opere poetice cu altă înţelegere şi chiar cu altă plăcere estetică decît în tinereţe.

e. *Ideile în poezie*

Ideile generale joacă în poezie rolul cel mai mare ce ni-l putem închipui. Ele fac propriu-zis parte din „materialul" poetic, şi deseori temele speciale, concrete, sînt alese în vederea lor. Nu este vorba, fireşte, de faptul că le-am putea enunţa întotdeauna ca un principiu. Cazul acesta se întîlneşte rar. Generalitatea nu trebuie iarăşi să aibă forma unei idei morale, ca în exemplele de mai înainte ; ea poate avea un caracter mult mai întunecat, mai iraţional ; ea poate avea, de pildă, forma unei nelinişti metafizice, forma de teamă faţă de viaţă, de nesiguranţă inexplicabilă — poate din sentimentul neputinţei în faţa puterilor fără număr, incalculabile, care intervin în destinul nostru propriu.

Un mare număr de idei generale în poezie sînt de natură religioasă. Deja pentru motivul că, în vremea mai veche, multă din poezia mare se dezvolta pe terenul sensibilităţii religioase, întocmai ca şi alte arte. Şi aici, iarăşi, lucrurile stau în felul că poetul mediocru exprimă aceste idei ale lui în mod direct, cel genial însă le face să apară în destinul şi în conduita personajelor sale (în credinţele, în-

doielile, rătăcirile şi regăsirile lor, în „lupta lor cu Dumnezeu") ; şi aceasta este cu totul altceva decît o enunţare de convingeri. Şi, fără îndoială, aşa se întîmplă şi cu ideile de tot felul care exprimă intuiţii asupra lumii. Pînă în sentimentele iubirii, ele pot interveni, aducînd cu ele noroc sau nefericire

La absolut toate domeniile vieţii se întind astfel de idei generale. Şi la viaţa politică. Se pot găsi mari exemple în care ideea libertăţii unui popor constituie structura de bază a unei opere poetice. Indiferent de a cui libertate este vorba şi împotriva cui este ea îndreptată ; important este doar că sînt trezite simpatiile pentru cei asupriţi şi este resimţită ura împotriva asupritorilor.

Ideea aceasta politică este deosebit de instructivă, întrucît se vede limpede într-însa că nu este vorba de a o analiza şi lămuri, sau chiar numai de a o enunţa, ci doar de a o face sensibilă simţirii ; şi aceasta se trezeşte nu prin explicaţii, ci prin acţiunea personajelor : prin nedreptatea, lipsa de scrupul şi dispreţul despoţilor, prin revolta, furia, neputinţa şi desperarea din tabăra opusă.

Nici o artă nu exprimă atîtea idei ca poezia. Şi toate ideile pe care le exprimă omul de gîndire, sau chiar filosoful, dispar în faţa bogăţiei celor dintîi. Se pune întrebarea : de ce dispar atît de total în faţa lor ? Poetul doar nu este de cele mai multe ori un gînditor ; el nu este deloc cel care înţelege mai adînc şi mai adecvat ideile. Cum ajunge el atunci să le exprime în modul cel mai adecvat ?

Dar faptul este tocmai acesta, că el nu le exprimă, el numai le face să apară. Filosoful se trudeşte să exprime idei generale ; el trebuie să le nimerească precis, să le delimiteze (să le definească), trebuie în genere să extragă ceea ce e general obiectiv, ca atare, şi să-l facă evident. Toate acestea nu sînt necesare poetului. De la el nu cere nimeni socoteală. El trebuie doar să ne îndrepte privirea, şi nici măcar spre ce e general ca atare — generalizarea o descoperă lesne fiecare —, ci doar spre anumite momente caracteristice ale vieţii individuale, ale sentimentelor personale, ale pasiunilor, deciziilor etc. Aceasta este complet îndeajuns.

Este limpede că aceasta uşurează în cea mai mare măsură povara poetului. De arătat se pot arăta multe lucruri a căror semnificaţie mai generală o simţim obscur, fără să o numim totuşi pe nume sau să o putem explica. Poetul nu numai că nu are trebuinţă de aceasta, dar trebuie chiar să se abţină de la ea ; explicaţia nu este treaba lui. Ideea generală pe care o intuieşte trebuie să rămînă învăluită, ca o semi-enigmă. Ea trebuie să vorbească din evenimentele singure. El nu trebuie deci să aibă „cunoştinţă" în formă mai strictă de ea. Tocmai adaosul necunoştinţei sale îl face capabil să o facă să vorbească singură din poezie, fără să vorbească el de ea.

Dar nici să nu greşim în sens invers. Să nu spunem că poetul ia lucrurile în uşor. Într-un anumit sens este culmea capacităţii omeneşti să potriveşti evenimente, caractere, destine, pasiuni şi fapte astfel, încît din ele să reiasă cu adevărat sensul unor idei generale — fără ca totuşi individualitatea concretă să fie ştearsă.

Lucrul acesta nu este în puterea oricui poate să rimeze versuri sau să combine scene dramatice între ele. Nenumăraţi tineri îşi încearcă talentul în poezie, aduc chiar la înfăptuire produse avînd mici frumuseţi de amănunt. De ce atîţia din ei se retrag mai tîrziu, cînd au învăţat să se măsoare cu poezia mai mare, cînd pretenţiile lor proprii au crescut ? La aceasta există un singur răspuns : fiindcă cei mai mulţi sînt destul de înţelepţi să înţeleagă, într-o bună zi, că sînt lipsiţi de idei. Fiindcă observă că ei nu posedă ochiul care să vadă în adîncul vieţii omeneşti şi că în fond opera formal plăcută pe care o plăsmuiesc rămîne înăuntru goală. Sau că ei au idei şi posedă totodată frumuseţea cuvîntului, însă ideile nu apar în cuvînt. Darul de a pătrunde cu privirea pînă la ceea ce este cu adevărat semnificativ, şi de a-l spune în limbajul vieţii — adică al faptelor şi al suferinţelor, al urii şi al iubirii — este şi rămîne un dar rar.

f. *Privire de ansamblu asupra straturilor*

Au fost enumerate aici în poezie în total şapte straturi ale obiectului. Atît de bogat, singur obiectul poetic ar putea fi. Dar şi el este astfel numai în creaţia poetică de mare anvergură : în epopee, în roman, în dramă. Şi chiar acolo nu sînt totdeauna desfăşurate toate straturile în aceeaşi măsură.

În poezia de mai mică anvergură, lucrurile sînt adesea mult mai simple. Lirica nu desfăşoară o acţiune, conflicte etc., — aceasta nu ţine de genul ei. Ea sare nemijlocit de la sfera exteriorului (de pildă, a cadrului împrejmuitor etc.) la stratul sentimentelor, al dispoziţiilor ; dincolo de ele, ea poate lăsa să se întrevadă ceva din soarta omului (ca în fragmentul citat din Sappho) — poate chiar ceva general uman —, dar aceasta nu cu necesitate.

Ea îşi îndeplineşte destinaţia în întregime, cu mai mică pretenţie. Fără îndoială, ea o îndeplineşte adesea în mod perfect — poate tocmai fiindcă pretenţia nu se ridică atît de sus. Aceasta depinde de două lucruri : 1. de cadrul foarte îngust al operei — de mărimea lui oarecum miniaturală — şi 2. de modelarea verbală exterioară, unică în felul ei, pe care ea o îngăduie în aceste limite. Datorită ei intervine o anumită condensare — atît a celor ce se pot spune direct, cît şi a ceea ce nu se poate spune şi care apare.

În genere, condensarea şi extrema scurtime acţionează ca o cerinţă, impusă celui ce recepţionează, să valorifice transparenţa puţinului care se exprimă. Faptul că aici tot ce aparţine planurilor din spate rămîne lesne într-o anumită nedeterminare — sau cel puţin echivocitate —, nu reduce cu nimic cele spuse. Nedeterminarea, ceea ce este doar slab indicat, constituie, dimpotrivă, un moment pozitiv în poezie. Versurile exprimă oarecum felul cum omul, covîrşit de sentimentul pe care nu îl poate exprima, se opreşte la împrejurările secundare, sperînd însă ca ele să facă înţeles sentimentul său.

Putem parcurge astfel genurile poeziei — pe jumătate convenţional, cum convenţionale, de altfel, sînt şi deosebirile lor. Aici, aceasta ne-ar duce prea departe. Mai important este altceva. Nu trebuie să ajungem la pedanterie în expunerea acestor straturi, de îndată ce ele au fost sesizate. Nu trebuie să căutăm în fiece creaţie poetică, nici chiar în fiece creaţie mare, să le distingem limpede pe toate şi să le înfăţişăm oarecum ca un preparat anatomic.

Ele constituie doar un principiu, valabil numai în genere, nu o cămaşă de forţă a poeziei, în care totul să fie constrîns să intre cu de-a sila. Fără îndoială, despre dramă şi despre roman (despre cel bun) ne e îngăduit să spunem că totdeauna toate straturile — pînă la cel penultim (acela al ideii individuale) — vor fi prezente într-însele. Dar succesiunea apariţiei nu este totdeauna aceeași, mai ales nu în păturile intermediare. „Destinul", de pildă, poate apărea direct din modul de a acţiona al eroilor (ca de cele mai multe ori la Schiller), sau şi numai pe baza interiorităţii modelării sufleteşti şi a subiectivităţii sensibilităţii personale. Se înţelege de la sine, cele două situaţii nu e nevoie să fie strict separate, nici nu pot fi separate, întrucît în viaţă ele se întrepătrund una cu alta ; dar pentru genul de poezie constituie o deosebire esenţială faptul că predomină una sau alta.

De o omisiune adevărată a unuia din straturi nu este vorba aici nicăieri, cel puţin nu întrucît priveşte straturile intermediare ; cît despre ultimele două, aceasta s-ar putea concepe, cu deosebire în ce priveşte stratul al şaselea. Straturile de mijloc depind atît de strîns unele de altele, în viaţa însăşi, încît, dacă poetul ar voi să excludă cu totul pe unul, impresia produsă ar părea de-a dreptul forţată, acolo unde el caută să ne înfăţişeze viaţa în mişcarea ei. Lucrurile stau altfel în poezia de mică anvergură, care vrea numai să comunice dispoziţii, sentimente, durere, nostalgie. De aceea, lirica este sub acest raport mult mai liberă — desigur, pe de altă parte, legată de mijloace exterioare stilistice mult mai stricte. În felul acesta, ea nu este deloc, cum cred mulţi din cei care-şi încearcă puterile în chip diletant într-însa, arta cea mai uşoară. Dar aceasta este deja mai

mult o problemă de modelare în straturi şi nu una de stratificare ca atare.

Ceea ce se desprinde însă din succesiunea straturilor, ca lege strictă, este imposibilitatea unui schimb de straturi, mai corect poate, a poziţiei lor în întreg. Poetul poate desigur, la ocazie, să defavorizeze un strat foarte intuitiv, încă strîns apropiat de planul prim (de pildă, stratul mişcărilor şi al mimicii) ; efectul produs este nepoetic, dar, în anumite cazuri, procedarea aceasta poate fi necesară ; totuşi, el nu poate „face să apară" mişcarea sau mimica personajelor, plecînd de la acţiune (de la cea adevărată şi interioară), sau de la viaţa sufletescă. Acolo unde ni se pare că lucrurile se petrec astfel are loc, dimpotrivă, ceva cu totul deosebit : acolo, persoana interioară apare în lumina acţiunii ei, sau a reacţiilor ei afective, şi plecînd de la acestea se desenează apoi în fantezia cititorului expresia respectivă a feţei (uimirea, spaima etc.), dînd culoare imaginii altfel palide a figurilor.

Lucrul acesta însă se dovedeşte, la cea dintîi privire mai de aproape, drept un artificiu al poetului. Căci în realitate, lucrurile se petrec în felul că reacţiile afective nu acţionează concret decît datorită plasticităţii expresiei lor sensibile. Plasticitatea aceasta ia naştere aici abia prin ocolul sugerării elementului sufletesc. Şi dacă întrebăm, de ce recurge oare poetul la acest ocol, răspunsul este că el o face fiindcă limba este relativ săracă în expresii nemijlocit plastice privind mişcarea corporală, tocmai în măsura în care ea este mişcare de expresie şi mimică, — este însă relativ bogată în expresii ale vieţii afective. Cînd poetul vorbeşte de uimire şi de spaimă, cititorul vede nemijlocit expresia corespunzătoare a feţei înaintea sa... Ceea ce părea o inversare, se dovedeşte mai mult o chestiune de expresie verbală.

CAPITOLUL 13. STRATURILE ÎN ARTELE PLASTICE

a. *Succesiunea straturilor în sculptură*

Bogăţia de straturi a poeziei nu o atinge nici una din artele celelalte. Lucrul acesta ţine, parte de limitările pe care li le impune materia, parte de temele tratate, de cercul lor de probleme, parte însă şi de mijloacele artistice particulare care le stau la dispoziţie. Demn de reţinut este însă şi rămîne faptul că materia cea mai puţin concretă, a poeziei, lasă deschise în cele din urmă posibilităţile cele mai mari. Ea este unica materie nesensibilă. S-ar putea trage deci, înainte de orice altă lărgire a considerării, concluzia că materia sensibilă are o acţiune de limitare — nu numai asupra alegerii temelor

tratate, ci şi asupra intervenţiei straturilor. Dacă lucrul acesta este adevărat, nu vom decide aici. Important, deocamdată, este numai că legătura aceasta se anunţă aici.

Artele plastice sînt apropiate de poezie chiar în calitatea lor de arte care ţintesc la „reprezentare", dar şi fiindcă cercurile materialului lor tematic se întretaie. Acesta nu ar fi cazul dacă sculptura, de pildă, nu ar ajunge decît pînă la înfăţişarea mişcării şi a manifestărilor vitalităţii, şi n-ar atinge totodată fiinţa sufletească a omului. În fapt, ea o atinge, o face să apară obiectiv — fără îndoială, nu în aceeaşi măsură ca arta poeziei, totuşi neîndoielnic în chip concret şi intuitiv, cum singură arta poate face să apară ceva.

Este caracteristic faptul că prima culme a sculpturii greceşti — „epoca clasică" a ei — manifestă încă puţin aceasta. Fără îndoială, ea poate să exprime atitudinea sublimă a zeilor, dar nu ajunge la expresia frămîntărilor vieţii sufleteşti. Năzuinţa artistică are aici altă orientare, temele sînt puse mai simplu. Şi poate tocmai de aceea, epoca această a artei atinge acea unică perfecţiune, resimţită mai tîrziu drept „clasică". Legea perfecţiunii indicată mai sus se confirmă într-însa în cel mai evident mod : plăsmuirea mai simplă atinge mai lesne perfecţiunea. Aici, aceasta înseamnă că opera mai săracă în straturi ajunge mai curînd la înălţimea supremă care poate fi atinsă pe treapta ei şi cu mijloacele ei.

Ce înseamnă însă aceasta, exprimat în limbajul straturilor ? Să ne mai oprim o clipă în acest scop la sculptura clasică a grecilor : ce straturi sînt prezentate în genere într-însa ? Se pare că, oricît ne-am restrînge, trebuie să ţinem socoteală de patru straturi distincte : 1. Primul plan îl constituie stratul real sensibil al formei vizibile. 2. Urmează stratul deja ireal al mişcării şi repausului, căci şi repausul corporal este în sens mai larg un moment al mişcării, de ex. al destinderii trecătoare. 3. Înapoia acestuia abia apare adevărata vitalitate a trupului înfăţişat, aceea ce îl deosebeşte de corpul neînsufleţit, dinamica forţei sale proprii, făcută numai în mod mijlocit vizibilă. 4. Şi în cele din urmă apare — depăşind oarecum în salt tot restul — puterea zeităţii, liniştea superioară şi planarea sublimă peste micimea omului. Acelaşi lucru e valabil despre semizei, despre eroi şi despre nimfe.

Te întrebi, fireşte, cum este cu putinţă un atare salt. Răspunsul este foarte simplu : chiar forţa pur vitală, potenţată suficient, apare ca supraumană ; lucrul acesta este primitiv gîndit, dar el poate fi documentat. Cînd ne gîndim, de pildă, la cuvîntarea lui Zeus în adunarea zeilor, la începutul cîntului al optulea al *Iliadei,* în care el cere

zeilor să ia o frînghie şi să îl tragă jos din Olimp. Şi zeii se minunează de cuvintele lui, dar le primesc şi nu îndrăznesc să obiecteze.

Mai tîrziu, situaţia însă se schimbă foarte repede. Spiritul războinic, groaza, teama, suferinţa, faptul de a fi desemnat morţii apar în trăsăturile feţei ; acestea devin transparente, conţinutul sufletesc apare înapoia lor. Mai este încă de aici un drum lung pînă la formele de expresie impregnate de viaţă sufletească ale lui Michelangelo (*Sclavul în lanţuri, Madonna pensierosa, David*). Dar numai adîncimea simţirii şi forţa de realizare cresc ; principial, avem acelaşi lucru aici ca şi dincolo.

Şi la fel stau lucrurile în portretistica sculpturală, pretutindeni unde se ţinteşte cu adevărat la „asemănarea personală ; mai precis ar trebui să spunem, la sesizarea elementului personal : ceea ce apare nu este elementul exterior-individual, ci tocmai elementul interior sau sufleteşte-individual — şi anume, uneori pînă la bogăţia detaliilor —, evident, elementul din urmă nu fără cel dintîi ; cu adevărat observat însă este numai elementul sufletesc-personal. (De ex., în arta romană tîrzie a portretului.)

Mult de gîndit dă aici şi arta veche egipteană a portretului — cu strînsa ei întrepătrundere de formă convenţională şi de trăsături cu totul personale, care conservă individualul : omul ca exemplar singular este văzut sub dublul său chip, cel general şi cel personal ; şi nimic nu îndulceşte opoziţia — de ex. acolo unde figura e sesizată individual, restul corpului însă conceput convenţional.

Încă un pas mai departe, şi ajungem la sculptura zilelor noastre, care la reprezentanţii ei mai mari — desigur, numai foarte puţini — a atins o treaptă nouă. Aici, elementul sufletesc şi interior este exprimat de dragul lui, în figuri anumite ; dar nicidecum individualul, ci ceva general — adică ceva de treaptă mijlocie, nu general-omenescul, ci tipicul.

Un bun exemplu este *Gînditorul* lui Rodin ; ca, de altfel, multe din operele lui. Este ceva straniu în faptul acesta simplu : cum poate fi un proces ca „gîndirea“ înfăţişat în piatră ? Aşadar, în ceea ce îi este mai străin ? Şi totuşi, imposibilul este făcut cu putinţă ; se vede încordarea gîndirii în atitudinea figurii. Fireşte, nu aflăm „ce“ gîndeşte el ; dar aceasta nici nu importă. Ceea ce s-a prins este doar aceea ce se poate arăta pe ocolul dinamicii corporale. Şi faptul că lucrul acesta este cu putinţă constituie minunea artei. Ocolul are loc însă trecînd prin straturile intermediare ; s-ar putea spune : prin intermediul raportului psiho-fizic, care face vizibilă trupeşte încordarea sufletească.

b. *Straturile exterioare ale picturii*

A fost deja vorba mai sus (în cap. 11) despre straturile din pictură, în exemplul portretului. Bogăţia straturilor s-a arătat deja acolo destul de clar. Chiar paralelismul faţă de poezie pe de o parte, de plastică pe de alta, l-am văzut deja. Dar pictura nu este numai portretistică ; ea îmbrăţişează genuri diferite, ca şi arta poeziei ; şi este nevoie să vedem cît din ceea ce am stabilit mai sus este valabil şi pentru celelalte genuri.

Două lucruri, sculptura şi pictura le au în comun : întîi, materia cea mai sensibilă, şi, al doilea, accesul la cele mai înalte subiecte (obiecte reprezentabile) care sînt accesibile omului. Lucrul din urmă este dat în faptul că există pictură religioasă, întocmai cum există sculptură religioasă. Şi, istoric, lucrurile merg şi mai departe, cînd ne gîndim că mari epoci, într-una şi în cealaltă artă, au propăşit pe terenul unei vieţi religioase foarte dezvoltate şi şi-au găsit temele cele mai importante în cercul ei de idei. Astfel sculptura egiptenilor şi a grecilor, tot aşa pictura Renaşterii şi în parte aceea a olandezilor.

În ce priveşte însă materia sensibilă, trebuie să remarcăm din punctul de vedere al esteticii că aceste două arte, artele „plastice" deci, sînt singurele care îşi „reprezintă" (*darstellen*) obiectul într-o materie atît de concretă, care deci prezintă teme, obiecte, subiecte intuitiv. Arta poeziei este şi ea o artă a reprezentării, dar nu în materie sensibilă ; iar muzica, deşi lucrează într-o materie tot atît de sensibilă, nu este totuşi, de la sine, reprezentativă. Că ea poate fi astfel, în mod mijlocit, — acesta este alt lucru.

În ce priveşte restul, tocmai între materia celor două arte există, natural, cea mai adîncă opoziţie ; de o parte se găseşte forma spaţială, care poate fi modelată fără îndoială pînă în ce are mai fin ; de cealaltă parte, forma spaţială redusă la proiecţia bidimensională, dar, în schimb, întreaga varietate a culorilor ; şi unde acestea nu intervin, ca de pildă în desen, rămîne totuşi jocul nuanţat al luminii şi al umbrei. S-a discutat de aceea, care renunţare e mai mare, aceea a sculpturii la culoare, sau aceea a picturii la forma spaţială deplină.

Ambele arte au însă, din acest punct de vedere, limitările lor. Înainte de toate, sculptura este limitată la ceea ce este apropiat, la ce este viu, şi aproape numai la corpul omenesc. Desigur, în ce priveşte diversitatea, domeniul acesta nu este îngust, totuşi, el este incomparabil mai îngust decît acela al picturii, care poate, de altfel, aborda şi ea trupul omenesc. Faptul că ea surprinde depărtarea, ba ştie chiar să reunească într-un singur „tablou" ceea ce este aproape şi ceea ce e departe, constituie indiscutabil superioritatea ei. Reu-

nirea nu se face prin compromis, distanţa în spaţiu nu este ascunsă, escamotată, ci tocmai adusă la expresie, ba chiar obiectiv înfăţişată.

Nu putem să nu tragem de aici consecinţa că reproducerea directă a formei spaţiale, tocmai întrucît priveşte reprezentarea raporturilor de spaţiu, este mult mai limitată decît spaţialitatea desprinsă din ea şi înfăţişată pe calea de ocol a planului bidimensional al tabloului. Spaţialitatea aceasta este proprie „tabloului", indiferent dacă este desen sau pictură ; ea este superioară sculpturii în ce priveşte stăpînirea perspectivei, şi anume tocmai fiindcă ea s-a desprins de nemijlocirea sensibilă a formei spaţiale. Exterior privit, lucrul acesta este un paradox. Dar tocmai aici se află cheia pentru înţelegerea diversităţii în posibilitatea de reprezentare.

Lucrul acesta nu este fără importantă pentru succesiunea straturilor în pictură. Căci într-o artă a spaţiului, cercul de teme este şi el determinat de întinderea care îi este accesibilă în spaţiu şi de caracterul unitar al priveliştii pe care o îmbrăţişează. Amîndouă merg în pictură, în chip manifest, mult mai departe decît în sculptură. Teme ca aceea a peisajului, a mării şi a cerului sînt inaccesibile sculpturii ; şi nu numai ele, ci chiar o ogradă, interiorul locuinţelor, bisericilor etc.

Cele de pînă aici s-au referit şi la desen, care, datorită renunţării la culoare, se apropie de sculptură. Abia cu intervenţia culorii începe însă marea bogăţie de calităţi, care chiar în viaţă distinge vederea de alt fel de percepţie. Pictura se foloseşte de situaţia aceasta aparte. Căci varietatea aceasta calitativă — cu legitatea ei internă, cu opoziţiile şi trecerile continue — acţionează sub mîna artistului ca un limbaj de infinită fineţe a semnificaţiilor, care, întrebuinţat corect, poate exprima chiar ce e mai imponderabil.

Nu voim să spunem că fiecare culoare în parte ar avea „semnificaţie" — astfel de jocuri, cum s-au construit uneori, sînt cu totul greşite. Nici chiar opoziţii, contraste, nuanţe izolate nu sînt capabile de semnificaţie. Ci numai în legăturile mai întinse, care totdeauna prezintă deja organizare tematică, apar combinaţiile de culori de care este vorba aici, combinaţii care sînt caracteristice şi servesc ca mediu de transparenţă — de pildă, fac să apară viaţa.

Este important să ne lămurim lucrul acesta, întrucît de el atîrnă iarăşi anumite cercuri tematice în pictură — şi odată cu el, particularitatea raporturilor straturilor într-însa. Există anume cercuri tematice în pictură care sînt în prima linie determinate pornind de la jocul de culori. Foarte cunoscut este acest lucru în ce priveşte reprezentările de „natură moartă" ; tocmai la reprezentanţii cei mai buni ai genului se potriveşte lucrul acesta ; el este valabil şi despre

„interior". Dar mult mai important este faptul că el e în mare măsură valabil şi despre peisaj. Şi acesta constituie în pictură un domeniu atît de întins, încît aici îşi dovedeşte raportul întreaga lui forţă.

Am spus mai sus, vorbind de acest punct, că ochiul pictorului este cel care descoperă peisajul ; chiar dacă nu întrucît îl pictează, totuşi în contemplarea lui. Care este însă momentul care înlănţuie privirea în peisajul natural ? Evident, el poate fi felurit. Un lucru însă n-ar putea să lipsească : alăturarea variată de culori, aşa cum ne apare la prima aruncătură de ochi — de pildă, printre trunchiurile de arbori în depărtare —, surprinzătoare şi totodată convingătoare, necăutate şi totuşi ordonate ca de o mînă meşteră. Şi trebuie să adăugăm : nu numai aşa cum ele contrastează şi se organizează în unitatea unui tablou, ci şi cum apar deosebite, în lumină şi în umbră, şi cum se pierd în albastrul depărtării.

Cui i s-au deschis odată ochii pentru aceste lucruri, nu se mai poate libera de ele. Căci o lume întreagă i s-a dezvăluit odată cu ele. De aceea, ochiul pictorului se întoarce cu atîta drag înapoi la peisaj. Este ca şi cum el ar găsi aici prefigurat principiul tabloului — totodată desprins de planurile mai adînci din spate, căci peisajul nu are nevoie de ele. Şi poate chiar că transparenţa culorilor, pentru obiecte de felul acesta, este cea mai mare. Pentru obiecte anume, care nu se prezintă ca lucruri unitare sau ca unităţi structurale, ci înfăţişează doar fragmente scoase din lumea plină de culoare, fragmente care au ca atare unitate de tablou.

c. *Straturile interioare ale picturii*

Cele spuse pînă aici privesc numai straturile exterioare ale picturii : acelea, prin urmare, care se află cu totul aproape de primul plan real. Ele sînt deci, potrivit distincţiei făcute mai înainte, acelea ale spaţialităţii şi corporalităţii aparente, ca şi acela al luminii aparente. La acestea trebuie să adăugăm mai departe stratul în care apar mişcarea şi vitalitatea ; şi poate este bine să-l împărţim şi pe acesta, la rîndul lui, întrucît „viaţa" apare în imagine de multe ori cu totul altfel decît simpla mişcare (cea din urmă, de pildă, în peisajul bătut de vînt).

Cu aceasta însă am ajuns deja la straturile interioare ale picturii. Căci, fără îndoială, vitalitatea aparentă ţine aici deja de un strat intermediar, care trebuie numărat printre cele interioare. Ba poate că acelaşi lucru trebuie socotit şi despre apariţia mişcării. Căci nu trebuie să uităm că pictura se aseamănă cu sculptura în faptul că

ea nu poate prezenta direct decît ceea ce se află pe loc ; pata de culoare de pe pînză se mişcă tot atît de puţin ca marmura modelată, şi, pornind de la această poziţie pe loc, duce la mişcare numai singurul drum îngust al apariţiei. Acesta poate, în orice caz, să ofere o bogăţie considerabilă.

Trebuie să ne mai gîndim mai departe, că pictura este prototipul artei viziunii sensibile (de la ea şi este probabil luată, la origine, metafora „esteticii"), că materia ei o face capabilă de aceasta, dar o şi leagă mai strîns de ea decît sînt legate alte arte de materia lor. Pictorul are bun temei să rămînă legat de elementul sensibil, sau cel puţin să nu se depărteze niciodată mult de el. Lucrul acesta nu-l putem spune, în aşa măsură şi în sensul acesta, de nici o altă artă. De aceea, pictorul este atras neîncetat înapoi, din orice contemplare ideală, la viziunea sensibilă şi la culoare. Este ca şi cum ar simţi că păcătuieşte depărtîndu-se de ceea ce se vede.

Şi totuşi, pictura izbuteşte să înfăţişeze elementul uman sufletesc şi interior. De lucrul acesta a fost deja mai sus vorba în exemplul portretului. Dar aici nu este vorba numai de acesta. Căci există o mulţime de teme de natură umană care i se oferă, de la scenele de fiecare zi pînă la scenele religioase înfăţişînd miracole şi mistere. Olandezii au arătat că fiece ocupaţie lipsită de importanţă a bărbaţilor şi a femeilor în casă, ca şi mîncarea şi băutura lor — ba chiar unele lucruri prea omeneşti — îşi au latura lor picturală. Descoperire remarcabilă, în care nimeni înaintea lor nu ar fi crezut.

Chiar dacă la origine nu se intenţiona, ceva din viaţa sufletească a oamenilor se adaugă reprezentării, dacă n-ar fi decît bucuria vieţii îmbelşugate. Şi, aşa cum stau lucrurile în domeniul vieţii omeneşti — acest ceva ajunge în primul plan şi devine lucrul principal. Aceasta se întîmplă de ex. în scenele istorice ; se întîmplă însă şi în scenele mitice, atît de iubite altădată. Se întîmplă înainte de orice în scenele religioase — indiferent dacă acestea se desfăşoară în jurul figurilor lui Cristos şi Mariei sau al lui Dumnezeu tatăl şi al creaţiei lui, ca în plafonul Capelei Sixtine.

La o privire mai de aproape pot fi regăsite toate straturile pe care le-am cunoscut în arta poeziei, doar în gradaţii foarte variate şi totodată în moduri de apariţie foarte deosebite. Dar nu trebuie să ne închipuim că straturile ultime şi cele mai dinapoi ar fi aici sacrificate. Limitarea care intervine aici este, dimpotrivă, cu totul alta : aceea anume care este trasă de hotarul staticului şi a ceea ce se poate vedea într-o clipă, adică de un hotar care aparţine primului plan şi îşi are rădăcinile în materia picturii.

Să nu se obiecteze împotriva acestora că pictura de scene cade în fond afară din cadrul natural al temelor picturale ! Este prea mare

rolul pe care ea l-a jucat în dezvoltarea artei. Natural, ea este legată de „sarcini" de natură extraestetică, mai ales de cele religioase. Dar se poate oare face serios abstracţie de marea bogăţie de scene biblice, care constituie aici temele ? De scenele de grup ale lui Rafael sau Leonardo da Vinci, lungul şir de madone şi de răstigniri ? Sau chiar numai de scenele lui Rembrandt din *Vechiul Testament* ? Toate intră aici. Şi aşa cum tehnica luminii şi a culorilor, a felului de a vedea, se dezvoltă în ele, tot astfel şi expresia interiorului, a vieţii sufleteşti umane.

Să strîngem la un loc tot ce pretinde în pictură reprezentarea umanului — cu excluderea, deocamdată, a purei picturi de peisaj — şi să ne întrebăm, cu totul lucid, cum arată succesiunea straturilor care domneşte aici.

Rezultatul este, în rezumat, următorul :

1. Planul prim îl constituie planul real cu petele de culoare ce se văd.

2. În spate apar spaţialitatea tridimensională, lucrurile şi lumina în tablou.

3. În stratul acesta al lucrurilor apare mai departe mişcarea — prezentată intuiţiei în faza sau poza mişcării.

4. În mişcare apare vivacitatea figurilor, puternic sprijinită de culoarea „plină de viaţă".

5. În vivacitatea mişcării, iarăşi, apare viaţa sufletească umană, interiorul ; apar fragmente ale situaţiei, ale pasiunilor şi sentimentelor, ale acţiunii.

6. În cazuri rare apare totodată ceva din Ideea individuală (în capetele de expresie de o deosebită adîncime).

7. Şi, în sfîrşit, apar elemente generale de natură ideală. Deseori conştient tematic, ca în scenele religioase, deseori cu totul învăluite. Un rol aparte joacă aici cunoaşterea sensului scenei, „fabula" ; ciudat este că, de cele mai multe ori, sensul acesta contribuie puţin la intuirea artistică.

Dacă se compară straturile enumerate aici ale picturii cu cele ale sculpturii, ne izbeşte îndată bogăţia lor mai mare. În sculptură n-au putut fi distinse clar unul de altul decît patru straturi. Motivul se găsea pe de o parte în raportul cu totul deosebit cu materia (nu era nevoie acolo de ocolul pe calea planului bidimensional : în sculptură, prin urmare, primul strat intermediar este eliminat) ; pe de altă parte însă, el stă în apariţia foarte mărginită a elementului sufletesc şi interior, acolo. Tot astfel, sculptura nu admitea un strat particular al apariţiei corporalităţii fizice ; căci ea se limitează la ce este viu.

Altul este rezultatul comparaţiei cu straturile operei poetice. S-a văzut că şi poezia are de-a face cu şapte straturi. Dar în parte, ele nu sînt aceleaşi. Acolo, îndată înapoia planului cuvîntului începea acela al mişcării şi al mimicii, ca şi acela al vorbirii susţinute de personaje — al dialogului. Poziţia intermediară a spaţialităţii aparente şi a mişcării aparente, caracteristică pentru o operă de pictură, dispare prin urmare ; ca să vorbim mai precis, ambele straturi nu dispar în realitate, ele sînt însă absorbite complet în stratul mişcării şi al mimicii ; şi în acelaşi strat cade acolo şi apariţia vivacităţii. Straturile 2 pînă la 5 enumerate pentru pictură alcătuiesc deci în poezie numai un singur strat.

De ce stau lucrurile astfel, se poate spune fără greutate : poezia nu are de-a face decît cu omul şi situaţiile lui în viaţă, cu acţiunea lui etc. Tot restul lucrurilor care mai ţin de lumea exterioară sînt pentru ea vestmînt şi accesoriu. De aceea, poezia alunecă peste alcătuirea lor sensibilă şi le reţine numai în măsura transparenţei lor pentru viaţa sufletească. Pictura, în schimb, îşi are momentele ei tematice cele mai puternice în acest plan anterior umanului. De aceea, ea zăboveşte la ele, le redă în detaliu şi face să apară viaţa sufletească numai mijlocită prin acest detaliu. Pictura este arta cea mai strîns legată de vedere şi în genere de sensibil.

Aşa stau lucrurile la comparaţia straturilor intermediare. În ceea ce priveşte însă straturile cele mai interioare, poezia este cu mult superioară — pur şi simplu fiindcă ea este artă temporală ; ea nu este legată de clipa unică, poate urmări evenimente, situaţii, dezvoltări, acţiuni şi urmările lor, ca şi destine întregi de-a lungul unei vieţi de om. De aceea se introduc la ea în planul din spate o serie de straturi, care picturii îi sînt sau cu totul interzise, sau pot totuşi să apară numai în mod aluziv ; acestea sînt tocmai straturile : 1. al situaţiei şi acţiunii, 2. al modelării spirituale şi al caracterului, şi 3. al destinului şi al modului în care el este suportat.

Aici, limitele picturii se pot limpede indica. Ele nu înseamnă, cum am spus, nicidecum că picturii îi sînt interzise ultimele dedesubturi ale umanului : acestea ies în lumină ca idei generale, în mod cu totul palpabil, la ocazie chiar ca Idee individuală. Dar ele rămîn numai raze de lumină piezişe.

Pictura — datorită materiei sale pur sensibile — este arta legată de straturile mai mult de prim plan ale obiectului — ; în ele însă, ea este de o varietate nesecată ; poezia este reţinută mai mult în straturile planurilor de fund ; ea este de aceea mai puţin concret-sensibilă, în schimb este cea care zăboveşte în adîncimea omenescului şi o epuizează în cu totul alt mod.

d. *Pictură și obiect al naturii*

Într-un punct, succesiunea de straturi a picturii, așa cum am înfățișat-o, n-a ținut îndeajuns seama de marile posibilități ale esenței acestei arte. Ea a luat explicit ca bază a considerării sale reprezentarea umanului. Lucrul acesta este îndreptățit în măsura în care numai aici pot fi date, în obiect, straturi mai adînci, și aici se pun temele cele mai mari. Dar întregul picturii nu se epuizează cu aceasta, și rămîne posibilitatea ca anumite trăsături generale de ordin esențial să fi fost neglijate într-însa.

Ceea ce rămîne încă este întreaga pictură care, în mod conștient, se limitează la obiectul naturii. Rămîne deci întregul mare domeniu al picturii de peisaj. Cu oarecare dreptate putem adăuga aici și natura moartă și pictura de nud ; prima, deși intervenția mîinii omului se simte încă esențial în obiect, ultima, întrucît ea redă numai corporalitatea naturală.

Cum stau deci lucrurile cu „peisajul" pictat ? Dacă plecăm de la faptul că aici cu adevărat straturile mai adînci lipsesc, întrucît ele nici nu aparțin obiectului, atunci ce face ca peisajul să fie atît de impresionant, atît de bogat în conținut, ba chiar atît de apropiat omului, înrudit sufletește cu el ? Istoric, „peisajul pur" — fără personaje într-însul — apare abia tîrziu : s-ar părea că omul, pentru care peisajul urmează să reprezinte ceva precis, ar trebui să fie și el desenat înăuntrul acestuia — ca și cum altfel peisajul ar pluti în văzduh. Fără îndoială, e vorba de o eroare naivă. Și totuși, în eroare se ascunde un sîmbure de adevăr. El constă în faptul că, în adevăr, peisajul, estetic privit, nu există decît pentru un spectator, și anume pentru un spectator care privește într-un mod determinat, în atitudine de recepție și de gustare. Pe calea aceasta de ocol, omul în întreaga lui ființă sufletească reintră în peisaj ; nu ca obiect, totuși ca o condiție a obiectului — și aceasta într-un mod foarte particular.

Lucrul acesta nu trebuie înțeles aici în felul general în care, pentru orice e dat ca obiect, chiar pentru obiectul teoretic, este valabil că el nu poate deveni obiect decît „pentru" un subiect (legea ob-iecției, a „șederii împotrivă"), ci are un sens mult mai special : estetic, peisajul nu constă din formațiuni ale naturii, din păduri și ogoare, ci abia din priveliștea plastică precisă pe care o oferă toate acestea, dintr-un anumit punct al spațiului. La cea mai ușoară deplasare a acestuia — a punctului de vedere —, „peisajul" se poate schimba ; tot astfel, el se schimbă după schimbarea luminii, după poziția soarelui, după vreme — fără să mai vorbim de anotimp. Pictorul fixează aici deci aspectul de o clipă, efemerul.

Nu se petrece ca atunci cînd considerăm un animal, o floare, o faţă omenească, în care, desigur, detaliile se schimbă după „punctul din care privim", dar în total sînt totuşi stabile ; te întorci la ele după ore, zile, săptămîni — şi găseşti „obiectul" existînd în identitatea lui.

În „peisaj", lucrurile sînt cu totul altfel : o pătură de nori se aşterne, şi tabloul se schimbă. Sau, de pildă : pictorul nu mai regăseşte precis locul unde se afla, şi totul în tablou se deplasează. Acesta este temeiul pentru care, în peisaj, subiectul care contemplă — punctul spaţiului şi al timpului ales de el etc. — joacă un rol constitutiv atît de esenţial. Chiar singur rolul perspectivei în peisaj ar ajunge să dovedească aceasta. Căci fără o poziţie a spectatorului nu există perspectivă. Lucrul acesta este valabil şi pentru alte teme picturale : interiorul, grupele de oameni, scenele ; dar într-însele, el nu este în aceeaşi măsură momentul determinant.

Nu este deci nevoie deloc să ne referim numaidecît la anumite planuri adînci, de natură afectivă, pentru a regăsi includerea omului, cu subiectivitatea lui, în „peisajul estetic" — fie el gustat în natură, sau pictat. În operă se înfăţişează, în orice caz, nu numai „ceea ce se vede", ci şi modul de a vedea al privitorului. Şi aici intră de fapt mult mai mult decît ce am amintit. Intră aici ceea ce am spus mai sus (la punctul b) : marea bogăţie calitativă a luminilor şi a culorilor, a efectelor de contrast şi a penumbrelor — limbajul acela de infinită fineţe a trecerilor şi concentrării efectelor, care nu se poate transpune în alte caractere decît în acelea ale culorilor şi luminilor.

Aici se află rădăcina întregului cerc tematic al picturii, determinat cu totul numai de jocul culorilor. De aceea, fiece descoperire a unei posibilităţi pur picturale este aici hotărîtoare pentru orientarea artei înseşi ; aşa a fost în peisajul olandez, tot astfel în impresionismul francez, în pictura de *plein-air (Hellmalerei)* modernă. Pictura este, în adevăr, înainte de orice o „viaţă a ochiului", a vederii, o artă care îşi are rădăcinile înfipte în sensibil mai adînc decît toate celelalte arte, şi în care, chiar în cele mai înalte teme, sensibilul rămîne pe primul plan.

Astfel, de exemplu, privirea aruncată peste cîmpia întinsă, cu şiruri de coline în depărtare, încadrată de detalii apropiate şi imediate, de pildă un prim plan spaţial de ierburi şi de ramuri care atîrnă, constituie o alăturare plastic concentrată de lucruri apropiate şi depărtate, văzute şi ca elemente separate în spaţiu, dar tocmai văzute împreună. Că ceva de felul acesta poate fi redat în desen şi în pictură şi cum poate fi el redat, nu se înţelege deloc de la sine ; să

ne gîndim la descoperirea perspectivei aeriene. Pictura luminii, pictura atmosferei, redarea distanţei în spaţiu prin sucesiunea de planuri, toate acestea depind de descoperirea unui mod de a vedea. Şi tot astfel stau lucrurile cu pictura frunzişului, a picăturilor de rouă, a reflexelor luminii, cu coloraţia umbrelor şi cu dispariţia golului de culoare (a negrului) din ceea ce se vede.

Ar fi drept să introducem aici un întreg capitol asupra tehnicii picturii. Căci mijloacele tehnice nu sînt aici ceva exterior, ele ţin în măsură eminentă de felul de a vedea ; ba de fapt, ele nu sînt nimic altceva decît modalităţi obiectivate ale viziunii. Şi numai dacă ne gîndim că fiece nou mod de a vedea este totodată o nouă modalitate de deschidere sufletească, ba chiar în genere o factură sufletească aparte, putem înţelege cu totul clar legătura între om şi peisaj în sens estetic. Abia pe calea aceasta ocolită ne întoarcem din nou la problema planurilor de fund în peisajul pictat ; şi anume, a planurilor mai adînci, proprii de fapt numai omului, ca obiect.

Ele au fost totdeauna văzute, cu dreptate, în „tonalitatea afectivă“ *(Stimmung)* ; s-au găsit în peisaj, pe deasupra, şi conţinuturi afective mai speciale. Dar s-au introdus în teoria estetică şi multe lucruri nepotrivite. Nu este adevărat nici că peisajul îşi are obiectiv „tonalitatea“ lui (e vesel, posomorît, rece, atrăgător), nici că doar noi, cei care îl contemplăm, ne proiectăm dispoziţia în el (teoria transpunerii sufleteşti). Ci secretul se găseşte în felul de a vedea al pictorului, în măsura în care el găseşte mijloacele tehnice pentru a-l impune şi contemplatorului, antrenîndu-l oarecum în modalitatea viziunii sale.

Dispoziţia este, fără îndoială, aceea a privitorului, dar nu aceea pe care el o aduce arbitrar cu sine, ci aceea pretinsă obiectiv de opera de artă şi obiectivată în detaliul ei sensibil. În sensul acesta se poate deci spune şi invers, cu perfectă dreptate, că ea este proprie peisajului şi este o dispoziţie ce apare într-însul. „Proprie“, ea şi este întrucît peisajul este „astfel văzut“, este cel văzut în felul cum îl vede artistul.

Raportul acesta nu poate fi exprimat în chip mai simplu. Dar complicat, aici, este numai modul de a-l exprima (de a-l defini). El însuşi este o simplă urmare a felului de fiinţare a obiectelor estetice în genere : anume întrucît tot ce nu este real sensibil în ele subzistă numai în raport cu un subiect care le sesizează în chip adecvat. Acesta este cazul cu toate operele de artă. Aici însă, el devine deosebit de palpabil, deoarece el nu se referă numai la viziunea superioară mijlocită, ci la viziunea sensibilă însăşi. Pictorul o intensifică

mult peste vederea noastră zilnică, şi de acest plus pictural în vederea sensibilă depinde aici tot restul — implicit, dispoziţiile afective cele mai subtile.

Un lucru încă rămîne de completat aici. Să ne amintim de cele spuse la început (cap. I, c) despre conţinutul emoţional al percepţiei. Aşa cum tot ce e văzut şi auzit mînă la sesizarea dincolo de sine a unui altceva, care el însuşi nu este perceptibil (în intuirea oamenilor, a figurilor etc.), tot astfel şi în conştiinţa apropiată de natură şi primitivă, percepţia duce la prinderea unor momente afective ; a necunoscutului, a înfricoşătorului, a groaznicului, a înfiorătorului, sau tot astfel a intimului, a familiarului, plăcutului, ba chiar a bunătăţii şi afecţiunii.

Tocmai percepţia naturii este plină pentru noi de asemenea accente : ne cuprind strălucirea caldă a soarelui şi vibraţia aerului în amiaza de vară, albastrul delicat al depărtării, întunericul pădurii, răcoarea nopţii. Noi nu sîntem indiferenţi în faţa lucrurilor pe care le vedem, le simţim venindu-ne în întîmpinare, ca şi cum „ar avea ceva de gînd cu noi" — ceva bun sau ceva rău ; totul acţionează asupra noastră, ne linişteşte sau ne excită. Chiar în conştiinţa luminată, în care momentele acestea afective sînt în mare parte eliminate, ele nu dispar în întregime, ci în anumite împrejurări devin din nou foarte perceptibile. În conştiinţa picturală, aceste accente ies cu totul de la sine în relief şi dau lucrurilor pe care le vedem tonalitatea lor afectivă : „voioşia" pajiştei smălţuite cu flori, „taina" semiîntunericului verde al pădurii, „caracterul neliniştitor" şi sinistru al umbrelor adînci şi al prăpăstiilor, „prospeţimea" frunzişului bătut de vînt.

Ieşirea în faţă a acestor momente primitiv simţite este identică aproape cu retragerea atitudinii practic-fizicale. Retragerea aceasta este însă caracteristică tocmai pentru contemplarea estetică a peisajului. De aceea, odată cu culorile şi luminile, devine vie şi latura afectivă a vederii înseşi. Lucrurile stau ca şi cum, în conştiinţa zilnică, momentele afective s-ar afla puse artificial sub lacăt ; îndată însă ce această conştiinţă a fost înlocuită de viziunea picturală, zăvorul cade, şi întreaga strălucire a germinaţiei afective iese la iveală, adăugînd culoarea ei culorilor reale pe care le percepem.

Acesta este numai punctul de plecare al unor conţinuturi afective mai mari şi mai adînci, dar începutul arată totuşi cum se prinde elementul afectiv de lucrurile pe care le vedem — într-un fel anumit de a vedea. Căci de aici pînă la pierderea de sine adîncă în tabloul naturii nu este decît o deosebire de grad.

CAPITOLUL 14. STRATURILE OPEREI MUZICALE

a. *Treptele unității muzicale*

Cercetările din prima parte (cap. 7) au arătat că se ivesc greutăţi la înfăţişarea edificiului straturilor, în artele nereprezentative. Dacă aceasta era valabil chiar pentru distincţia globală a planului real, din faţă, şi a celui ireal, din spate, va fi cu atît mai valabil pentru diferenţierea mai delicată care începe cu despicarea planului din spate.

Sau nu cumva n-ar exista aici nici o despicare a planului din spate ? Cele două arte la care trebuie să ne menţinem aici sînt muzica şi arhitectura. În amîndouă, raporturile „apariţiei" sînt complicate. Dimpotrivă, ornamentica, în care situaţia este simplă, nu intră în discuţie aici, întrucît ei îi lipsesc straturile mai adînci din spate.

În muzică, lucrurile stau în felul că fiecine îşi închipuie de la început că are contact cu planurile ei adînci : este în adevăr o evidenţă că sunetele şi succesiunile de sunete nu ne sînt date de dragul lor, ci în vederea unui conţinut sufletesc, care într-însele propriu-zis nu se exprimă, ci se revarsă şi se „consumă" *(sich auslebt)*. Faptul din urmă constituie un moment esenţial, deoarece multe în viaţa noastră afectivă sînt frînate în viaţă din afară şi nu pot fi trăite din plin.

Aceasta nu este doar opinia celor puţini foarte muzicali, care sînt executanţi sau posedă o formaţie teoretic-critică ; ea este în aceeaşi măsură opinia nenumăraţilor semi-muzicali, care amestecă muzica în viaţă, fredonează o melodie în ritmul mersului sau al muncii şi se lasă antrenaţi şi destinşi de muzica mai înaltă.

Fără îndoială, în această concepţie se află ceva de necontestat. Rămîne doar întrebarea : care este acest element, în ce constă el, ce conţinuturi sufleteşti sînt aici în discuţie ; mai departe : cum se transpun ele în muzică — ba se transpun ele de fapt ? —, respectiv, cum „apar" ele în materia sunetelor — şi dacă este vorba de o adevărată apariţie. Căci într-o apariţie adevărată ar trebui să putem recunoaşte ce este acel ceva care apare.

Pînă aici e vorba încă de aporetica cea mai grosolană a muzicii. În spatele ei însă, se iveşte alta mai delicată. Ea este legată pe de o parte de poziţia primului strat din spate, de care a fost vorba mai sus : strat care constituie un întreg încă pur sonor, de anvergură mai mare, dar nu mai alcătuieşte acustic o unitate. Stratul acesta — sau sînt ele mai multe ? — nu este încă deloc un strat al conţinutului sufletesc ; saltul la acesta din urmă rămîne încă să fie realizat pornind de la el.

Pe de altă parte, se deschide un șir de aporii, îndată ce nu mai este vorba de muzica pură, ci de muzica programatică. Întrucît aceasta constituie o parte importantă din masa compozițiilor pe care le avem, nu putem trece peste ea, riguros, ca și cum ar fi vorba de muzică lipsită de valoare, ci trebuie să desfășurăm și problema pe care o ridică ea.

În ce privește prima dintre cele două probleme, se vede ușor că aici muzica are o anumită analogie cu pictura. Așa cum, în pictură, odată cu lumea culorilor se deschide un orizont de nesfîrșite posibilități, tot astfel și în muzică, odată cu lumea sunetelor, a succesiunilor de sunete (melodica) și a acordurilor (armoniile). Chiar dimensiunile creațiilor muzicale amintesc pe acelea ale culorilor : înălțimea și intensitatea sunetului, timbrul, acordul, trecerea în altă cheie (modulația), ritmul, (măsură, tempo și schimbarea de tempo).

Ne așteptăm, prin urmare, cu dreptate, ca în muzică, la fel ca în pictură, să intervină un grup de straturi de spate mai mult „exterioare", care se află încă toate aproape de materialul sensibil. Aceasta înseamnă că stratul indicat mai sus al întregului muzical perceptibil se despică mai departe ; și anume încă dincoace de elementul sufletesc care vibrează în el. Despicarea aceasta este greu de urmărit, întrucît lipsește motivul tematic pentru aceasta, pe care ni-l oferă artele reprezentării.

Totuși, se pot da aici cîteva indicații. Este vorba în chip manifest de un salt, cînd se trece — cum am făcut în cap. 7, b — de la succesiunea de sunete percepute acustic, în măsura în care ea este menținută laolaltă de retenție, direct la unitatea unei mișcări sau a unei întregi compoziții. Aici se află intercalat, evident, încă ceva care se reunește nesilit în unități mai strînse și alcătuiește astfel o structură unitară, pe fundamentul căreia se poate abia ridica întregul mai mare.

Intervine aici, de pildă, cunoscuta lege a celor „patru măsuri" *(Viertaktgesetz)* *, care dă naștere acestor unități. În locul ei poate trece desigur și altă lege ; totdeauna însă va fi vorba de totalități închise, mai mici, care sînt sesizate muzical și folosite ca elemente de construcție. În muzica clasică, ele sînt deseori subliniate prin întoarcerea la tonică. Ele se găsesc încă aproape de ceea ce este reunit în retenție și dau impresia de unități percepute sensibil, deși tocmai sensibil ele nu mai sînt strict perceptibile împreună. Totalitatea desfășurată în timp începe să se strîngă într-însele laolaltă.

* Împărțirea perioadei muzicale în două subdiviziuni corespondente de cîte patru măsuri *(n.r.)*.

Mai departe avem revenirea motivului, cu variaţiile lui, în care el poate fi recunoscut şi totuşi este altfel resimţit. Aici îşi are rădăcina principiul variaţiei, care se poate potenţa pînă la o conştientă *tema con variazioni* — o formă de bază a compoziţiei muzicale, care poate fi dominantă atît în lied cît şi în forma de sonată. Forma clasică a „primei mişcări" este clădită pe principiul acesta : repetarea unei întregi porţiuni şi, după începutul dezvoltării, variaţia — oarecum două strofe şi o epodă *. Acelaşi efect de articulare îl are introducerea trioului în scherzo. Formele acestea privesc aproape toată muzica de cameră — cvartete, triouri, sonate —, dar şi simfoniile. Ele revin chiar în compoziţiile corale.

Deasupra acestora, abia, se înalţă adevăratul „caracter al mişcării", unitatea structurală superioară — despre care singură sînt cu adevărat valabile cele stabilite mai sus : menţinerea motivului care a încetat să vibreze, aşternerea peste el a celui ce se adaugă, anticiparea, aşteptarea şi surpriza neîncetată, ca şi prezenţa laolaltă a întregului „în ultimele măsuri", cînd bucata în realitate a încetat deja să se mai audă.

O creştere enormă dobîndeşte acest „întreg al compoziţiei" în aşa-numita muzică polifonică : aici, frazele particulare sînt atît de strîns îmbinate una în alta, încît numai împreună ele creează armonia întregului ; aceasta dobîndind astfel un fel de necesitate interioară, care la rîndul ei se desprinde clar pentru auz.

Fuga este în genere culminaţia edificiului muzical, a unităţii şi totalităţii de ordin superior ; într-însa, fenomenul acumulării şi potenţării se găseşte într-o puritate cum nu mai întîlnim în nici o altă formă muzicală. Lucrul acesta devine deosebit de clar cînd comparăm cu ea unităţile relativ libere, pe care le prezintă operele muzicale mai mari (alcătuite din mai multe mişcări) : înlănţuirea mişcărilor într-o simfonie sau într-o sonată. Se mai întîlneşte încă o legătură şi mai slabă : să ne gîndim la operă, unde teme de natură extramuzicală sînt în mare măsură determinante pentru muzică.

Dacă voim deci să fim drepţi cu acest fenomen al unităţii eşalonate în muzică, trebuie să despicăm stratul care intervine în spatele păturii acustice sensibile, strat numai muzical perceptibil, în mai multe pături. Cîte pături sînt, nu este atît de important ; în orice caz, fără a merge prea departe, va trebui să distingem trei sau patru :

1. aceea a frazelor muzicale încheiate (legea perioadei etc.) ;
2. aceea a „temelor" mai largi şi a variaţiilor ;

* Se referă la pasajele lirice interpretate de cor din tragedia antică *(n.r.)*.

3. aceea a mişcărilor muzicale (aici întîlnim totalităţile cele mai stricte : fuga) ;
4. aceea a înlănţuirii mişcărilor în *opus*-ul mare (mai puţină stricteţe).

Dar nu numărul are importanţă, ci felul eşalonării. Diferenţierea o putem duce mai departe.

b. *Straturile interioare ale muzicii*

Cealaltă latură a aporeticii se află în aşa-numita muzică programatică. Ca să o putem aprecia, ne este necesară deja orientarea asupra straturilor interioare ale muzicii. Căci de acestea, şi nu de treptele unităţii muzicale, atîrnă posibilitatea de a da muzicii un „conţinut“ extramuzical.

Nu poate fi însă nici o îndoială că atunci cînd trecem de la straturile exterioare ale muzicii la straturile interioare, facem un salt, o μετάβασις εἰς ἄλλο γένος *. Straturile exterioare au de-a face cu modelarea pur muzicală, cu „jocul sunetelor şi armoniilor“. Despre sentimente şi dispoziţii afective nu este vorba acolo. Odată cu straturile interioare însă începe cu totul altceva, aceea ce ţine de ἄλλο γένος . Este ceva în cel mai înalt grad subiectiv, ceva aparţinînd cu totul vieţii sufleteşti ; în schimb, cel dintîi este tot ce ne putem închipui mai obiectiv, este un edificiu pur constructiv, analizabil, ceva ce ne stă în faţă. Elementul care intervine odată cu straturile interioare, elementul sufletesc, nu ajunge niciodată să ne stea în faţă ca obiect ; el persistă în subiectivitatea lui, este greu sesizabil, de cele mai multe ori abia îl putem denumi, cel puţin nu în mod adecvat ; el este în genere prezent numai în ascultarea care i se dăruieşte, şi afară din ea poate fi numai greu reprezentat.

Se poate spune că el este dat numai întrucît îl trăim, desemnînd în felul acesta ascultarea ca o trăire. După ce această trăire a trecut, cînd muzica a încetat să se audă, ne trudim în zadar să readucem iarăşi în prezent ceea ce am trăit. Căci el nu poate fi sesizat decît numai în muzică, şi anume tocmai în muzica particulară, cu unităţile ei particulare eşalonate ; deşi acestea par atît de eterogene faţă de ea şi atît de exterioare.

Nu ne poate mira faptul că teoria riguroasă a muzicii a înlăturat orice referinţă la „conţinutul sufletesc“, ca fiind pur sentimentalism. Se crede cu toată rigoarea că muzica este în sine un edificiu strict arhitectonic, îşi are ca atare legile ei proprii, care sînt pur structurale. Ea „se poate deci dispensa de sentimente“. Şi factorul structural, în

* Transpunere în alt gen (gr.)

varietatea elementelor sale — timbruri, treceri, modulații etc. — este destul de bogat ca să dea naștere în simple sunete unei întregi lumi.

Cînd se susțin asemenea teorii, se dă ca exemplu, de obicei, felul de compoziție tectonic cel mai strict, adică fuga ; și atunci se pare că autonomia evidentă a contrapuncticii ar constitui o dovadă a superfluității oricăror sentimente introduse prin „interpretare".

Și totuși, tocmai maestrul contrapunctului, J. S. Bach, dovedește absolut contrariul. Să luăm cele patru prime secțiuni din *Arta fugii*, sau *ricercar* din *Ofranda muzicală*, sau oricare fugă din *Clavecinul bine temperat*, — se va găsi în ele, îndată ce a fost deprinsă tehnica unei ascultări adecvate, pe lîngă plăcerea legată de construcția sonoră, totdeauna în plus ceva deosebit : elevația pe care o trăim în audiția căreia ne dăruim, o elevație adevărată, de natură sufletească, pe care o resimțim ca o liberare în altă lume, o lume a purității și a măreției.

Acest altceva, noi îl trăim în formă obiectivată, ca aparținînd obiectiv muzicii, ca ceva ființînd într-însa, și totuși ca ceva ce ne cuprinde pe noi înșine în ce avem mai interior ; pe scurt, ca ceva care apare cu adevărat în ea, și anume apare nemijlocit în unitatea muzical auzită, așadar străbate prin transparența acesteia.

Toate denumirile pe care le dăm acestui element sînt lipsite de forță și mult prea generale. Noi nu avem expresii pentru el. Îl numim de pildă „solemnul", sau „sublimul", „adîncimea plină de întuneric", „splendoarea", vorbim de „răpitor", de „turburător" sau de „senin"... se vede însă lesne că toate acestea sînt numai metafore, și încă metafore palide. Căci aici nu este vorba de rezonanțe slabe, ci de forța stăpînitoare a muzicii, care cuprinde cu adevărat sufletele, — o forță care smulge cu ea și umple sufletul celui care o ascultă, și totuși, în opera muzicală, îi rămîne în față, ca obiect, păstrînd distanță estetică.

Caracterizări ca acestea din urmă sînt și ele doar metafore destul de palide pentru misterul care se înfăptuiește în dăruirea noastră unei opere de muzică. Sînt insuficiente mai ales pentru straturile obiectului însuși, de care el este legat : straturile interioare ale operei muzicale. Se vede din ele doar că acestea nu există numai, ci constituie ceea ce este cu adevărat important în opera de muzică — sîntem tentați să spunem, elementul metafizic dîntr-însa. Fără îndoială, cu aceasta n-am atins cîtuși de puțin modul cum reușesc sunetele și succesiunile de sunete să facă să apară ce este mai interior și mai inexprimabil în viața sufletească.

Dar să lăsăm deocamdată la o parte această întrebare. Se vede totuși cel puțin că teoriile formale ale muzicii nu au aici dreptate, că, dimpotrivă, trebuie să ținem seama în realitate de pături mai

adînci ale sufletului. Muzica nu este o partidă de șah jucată cu sunetele. Fără planul sufletesc din spate, ea s-ar reduce la acestea.

Muzica, dimpotrivă, este revelare veritabilă, și anume revelare a ceea ce nu se poate exprima în nici un alt limbaj. Propoziția din urmă este aici lucrul principal : totdeauna ne vom găsi în perplexitate să spunem ce se revelează aici ; dar aceasta nu este un argument împotriva tezei, ci în sprijinul ei. Putem exprima lucrurile și altfel : muzica este chemare, și anume prin trezirea sufletului celui ce ascultă — la însoțire, la vibrație comună, la viața cea mai interioară ; e participare, dăruire simțirii insesizabile. Și prin aceasta se produce minunea comunității ascultătorilor în trăirea afectivă a muzicii, oarecum contopirea lor în una — așa cum în viață abia dacă este cu putință —, dincolo de toată deosebirea sufletească individuală ; fenomenul „sălii de concert" — evident, numai cînd execută un muzicant cu adevărat genial. Desigur, toate artele au ceva din forța aceasta de contopire : ele mută sufletele din loc, le orientează, le pun în acord. Dar nici una nu o are în măsura muzicii.

Fenomene de felul acesta încep întotdeauna de la act, dar trimet limpede dincolo de el, la obiect ; căci ele presupun pătura corespunzătoare de existență în opera muzicală, pătura înrudită cu ființa sufletească, — un semn, cît de strîns se întrepătrund aici analiza actului și analiza obiectului. În acest punct, situația muzicii este unică între arte. Este drept, orice operă de artă cere de la cel ce o contemplă să o însoțească, sau chiar să participe la realizarea ei : pictura și sculptura îi cer să vadă așa cum „vede" artistul, poezia să participe la reprezentare, așa cum o are poetul. Faptul acesta se poate și aici potența pînă a te simți răpit de ceea ce vezi. În muzică însă, lucrul acesta ia o formă cu totul în alt fel esențială : faptul de a fi cuprins și răpit de operă este aici, *a limine*, lucrul principal : sub raport subiectiv, îl putem înfățișa în felul că viața sufletească proprie este cu totul absorbită de mișcarea operei muzicale și atrasă în modalitatea mișcării ei ; mișcarea aceasta îi este transmisă, devine prin participare mișcare a sa proprie. În felul acesta, raportul obiectității este în fapt suspendat și transformat în altceva : muzica pătrunde parcă în ascultător și devine, în timp ce el o ascultă, a sa.

Atragerea aceasta în mișcarea muzicii este trăită ca un fel de rapt sufletesc — înăuntrul unei ordini care nu este altfel proprie vieții, oarecum într-o ordine inteligibilă, într-o desăvîrșire și armonie care nu poate fi exprimată, într-un extaz desprins de realitate : munca muzicantului, realizarea lui dispar — căci tot ce este executat cu măiestrie lasă impresia de ușurință — ; plăcerea dăruirii de sine stăpînește sufletul, încordîndu-l și destinzîndu-l, și tocmai prin aceasta liberîndu-l din atitudinea de încordare și înțepenire.

Aceasta este valabil nu numai despre muzica cea mai mare, care pretinde foarte multă încordare proprie la ascultare. Este valabil şi despre muzica uşoară şi de divertisment — despre muzica de dans şi muzica de marş, despre cîntecul vesel, despre capriccio — numai că aici, cerul în care ea introduce este mai fără pretenţii. Dar el poate plana tot atît de senin deasupra noastră. Numai adîncimea cu care este gustată este alta. Şi tot astfel, pătura de viaţă sufletească sesizată.

c. *Compoziţie şi viaţă sufletească*

Şi totuşi, muzica rămîne în planul obiectiv. Cum este aceasta cu putinţă ? Aici se află o antinomie pe care trebuie să o rezolvăm. În adevăr, odată cu pierderea eului ascultător, în muzică, obiectitatea dispare. Cum se mai poate ea atunci păstra ? Şi cum pot păturile interioare, în care ne simţim răpiţi, să rămînă totuşi obiecte ale contemplării noastre, care păstrează totodată neîncetat distanţa estetic cerută ?

Există două feluri de a gusta muzica. Unul este acela de a ne lăsa uşor legănaţi sau răpiţi de ea ; el creşte într-o anumită muzică mare pînă la pierderea în mişcarea muzicală, la plutirea în ea. Exemplul nostru pentru aceasta este „topirea fiinţei proprii în atmosfera lui *Tristan*", cum e înfăţişat de Nietzsche. Celui care ascultă în felul acesta îi scapă fineţea de structură a compoziţiei. El îşi ia sarcina în uşor. Felul celălalt se ţine mai strict aproape de edificiul sonor al operei, pătrunde în el şi cedează plăcerii numai după ce domină articulaţiile şi poate complicaţia întregului.

Strict estetic este numai felul din urmă de a gusta. Numai el pătrunde cu adevărat în operă — parcurge întreaga succesiune a straturilor şi apreciază compoziţia. Primul fel, în schimb, neglijează elementul structural propriu păturilor exterioare, se mişcă de la început în tonalităţile afective mai ieftine şi termină în complacerea cu sine a propriilor sentimente, a stării sufleteşti provocate. În felul acesta, raportul estetic este în fapt suprimat sau totuşi foarte turburat. Putem numi atitudinea aceasta o pseudo-atitudine muzicală. Ea ne întîmpină pretutindeni în desfătarea popular-muzicală. Se comite neîncetat abuz cu muzica, chiar cu cea mare şi adîncă, atunci cînd ascultătorii caută doar desfătarea aceasta şi abia dacă ţin seama de edificiul compoziţiei. Mulţi o spun de-a dreptul : se duc la concert pentru anumite pasaje din operele mari, pasaje care tocmai le sînt accesibile, fără să fie totuşi înţelese de ei în conţinutul lor mai adînc.

Fenomentul acesta ne deschide calea către obiectualitatea durabilă a operei de muzică. Cei ce caută desfătarea aud sub raportul estetic fals : lor le dispare obiectul, compoziția, ei rețin doar propriile lor sentimente, și anume nu curate, așa cum le mijlocește opera, ci impure, coborîte în propria platitudine a zilnicului.

Atitudinea corect estetică este cea inversă : ea nu anticipează, ademenită de anumite „efecte", ci merge pas cu pas împreună cu compozitorul, îngăduie edificiului operei să ia naștere în auzul interior, și numai în acesta îi apare conținutul sufletesc — desigur, tot ca trăit și răpitor, dar răpind pe ascultător numai în direcția determinată pe care o prefigurează edificiul sunetelor.

Antinomia se dezleagă așadar în felul că straturile interioare ale muzicii au în ele darul de a cuprinde omul întreg și de a-l face să devină una cu muzica, în gustarea ei. Straturile exterioare însă au darul de a-l pune în atitudinea contemplării și de a constitui ele însele obiectul contemplării. Momentele structurale ale edificiului sonor sînt cele care îl mențin la distanță și în atitudinea contemplației obiective. Ba chiar, obiectivitatea structurii compoziționale este, în operele de bună calitate, atît de puternică, încît ea reține și straturile interioare mereu într-o anumită poziție obiectivă.

Să nu se spună însă : așadar, obiectualitatea muzicii atîrnă de „ce este exterior" ; socotindu-se astfel că esențialul începe abia cu factorul sufletesc... ! Aceasta ar fi ca și cum în fața unui „peisaj" am spune că esențialul este „tonalitatea afectivă" a lui, restul fiind doar „tehnică". Așa cum acolo sensibilul își are adîncimea sa, tonalitatea afectivă apărînd numai într-însul, tot astfel și aici : lumea sunetelor nu este în muzică niciodată ceva exterior, de care ne-am putea chiar lipsi ; nu putem sări nepedepsiți peste nici unul din straturile ei, în felul acesta nu mai ajungem nici la straturile interioare.

Dar să ne întoarcem la cealaltă întrebare : cum pot izbuti sunetele și succesiunile de sunete să facă să apară acele straturi interioare, adică ce este mai interior și mai inexprimabil în sufletul omului ? Tonuri și sunete sînt doar ceva cu totul deosebit de sentimentele omenești. Întrebarea am lăsat-o sus mai la urmă, acum însă ea trebuie să-și dobîndească drepturile, cel puțin în măsura în care o putem urmări. Răspunsul la ea se poate totuși în parte da.

Mai întîi : lumea sunetelor și cea sufletească nu sînt chiar atît de eterogene, cum par a fi la prima vedere. Ambele sînt nespațiale (lipsite de caracter corporal, imateriale), ambele au o subzistență fluentă, de trecere, de mișcare, și ambele se dezvoltă în contrastul de excitație și liniștire, de tensiune și destindere. De fapt, acestea sînt trei puncte în care ființa sufletească se deosebește foarte esențial de aceea a lumii exterioare. Și cel puțin atîta este limpede : că, dacă

există un material artistic capabil să exprime această ființă, el trebuie să fie de același fel : nu trebuie să dea naștere în plăsmuirile sale la lucruri sau la corpuri, nu trebuie să subziste ca fapt împlinit, ci ca proces de împlinire, — trebuie să se epuizeze în fluență temporală, în curgere, în a fi mișcat și a mișca —, și trebuie să poată reproduce dinamica proceselor sufletești.

De aceasta, lumea sunetelor este în mod unic capabilă : într-însa, totul este mișcare, totul excitație și liniștire, o unduire și creștere, o coborîre și stingere delicată, murmur și șoaptă înceată sau bubuit sumbru ; vuiet sălbatic, năvală, fugă și urmărire, ca și stăpînirea forțelor dezlănțuite în forma muzicală.

Imaginile acestea nu sînt pure comparații. Ele sînt, e drept, foarte sărace în conținut și nediferențiate în fața bogăției nesfîrșite a ceea ce răsună, plin de mișcare și de viață, în muzică. Dar ele indică totuși fără echivoc direcția în care se dezvoltă această bogăție. In orice caz, aici se găsește temeiul pentru care muzica, fără a recurge la teme obiective, poate exprima secretele sufletului, — mai corect : poate să le facă să vorbească. Artele simțului optic nu pot face aceasta, sau o fac numai indirect, întrucît ele sînt legate de vederea lucrului, și aceasta nu sesizează dinamica.

Al doilea, în elementele sonice ale muzicii există un conținut afectiv, care este mult mai puternic decît cel din elementele simțului optic. De acesta din urmă a fost vorba în legătură cu straturile exterioare ale picturii. În domeniul tonurilor și sunetelor însă, conținutul acesta ajunge la o potențare extraordinară.

Să ne amintim aici încă o dată de ceea ce am spus mai sus (cap. 1 e și 2 a) despre percepție. Există o latură emoțională în orice percepție, și ea nu este reprimată decît în atitudinea fizic-practică (obiectivă) a adultului. În atitudinea estetică, ea revine iarăși în lumină. Dar ea însoțește simțul auzului în chip mult mai puternic decît simțul vederii. În sensul acesta vorbește deja gama bogat diferențiată a vocii omenești, din care noi, fără a avea o conștiință clară a faptului, percepem cu multă finețe trăsăturile de caracter ale persoanei care vorbește, sau chiar dispoziția afectivă momentană a ei, și anume relativ independent de conținutul vorbirii. Mult mai departe merge colorația timbrului la aproape toate sunetele auzite — la cele naturale ca și la cele artificiale — : stridentul și înăbușitul, bubuitul, urletul și șuieratul, tonul plin catifelat, ciripitul, trilul, jubilarea și vaietul.

Muzica preia aceste elemente emoționale și le potențează conștient prin timbrul instrumentelor, și cu deosebire prin intervenția melodicii și a armonicii. Și aici este punctul în care aceste momente afective trec de-a dreptul în mișcarea și dinamica ce se desfășoară în edificiul

muzical (să se compare mai sus, c). Secretul lucrului stă tocmai în faptul că „materia“ muzicii aduce deja cu sine baza întregii expresii afective — chiar a celei mai înalte. Lucrurile se petrec la fel ca şi cu baza sensibilă în viziunea culorilor : de aceasta nu pot fi desprinse nici cele mai înalte conţinuturi „înfăţişate“. Tot astfel aici : numai în limbajul sensibil al sunetelor poate fi sesizat conţinutul sufletesc, nu însă afară dintr-însul, într-un alt limbaj. De aceea nu îl putem „arăta“ nimănui care nu e în stare să-l audă. Zadarnic „vorbim“ despre el, esenţialul tot nu îl spunem ; dar dacă ne putem pune în faţa clapelor şi îl executăm, într-o clipă el apare ca prin farmec.

În aceste două momente îşi are rădăcina legătura enigmatică, dar pentru audierea muzicală vie cu totul de la sine înţeleasă, a compoziţiei muzicale (construcţie şi unitate de formă) şi a vieţii sufleteşti care apare într-însa. Întrucît însă fenomenele sufleteşti în muzică constituie, faţă de cele structural-compoziţionale, o continuare în succesiunea straturilor, am voi să ştim mai multe despre aceasta : de cîte şi de ce straturi interioare este vorba. Trebuie să ne ferim să cădem într-o pedanterie a straturilor. Puţine lucruri pot fi aici distinse, şi anume doar după adîncimea elementului sufletesc care se exprimă în muzică :

Se pot distinge astfel — poate — trei straturi de spate în muzică :

1. acela al participării nemijlocite a ascultătorului la vibraţia ei. El începe deja cu legănarea muzicii de dans, este însă propriu oricărei muzici. Acţiunea lui este acea a unui apel şi unei antrenări, care se poate amplifica pînă la răpire ;
2. stratul în care ascultătorul, pătrunzînd mai adînc în compoziţie, este cuprins de ea în interiorul său. Stratul acesta nu este propriu oricărei muzici, ci numai operelor de o anumită mărime şi adîncime. El răscoleşte sufletul omului, revelează şi anunţă ; el scoate din adîncul obscur al eului celui care ascultă lucruri ascunse, la lumină. În hotarele acestui strat se mişcă aproape întreaga muzică serioasă. El este extraordinar de diferenţiat şi foarte individualizat ;
3. stratul lucrurilor ultime, se poate spune cel metafizic ; în felul în care Schopenhauer înţelegea apariţia voinţei lumii ; nu este nevoie ca el să fie aceasta, el are însă totdeauna caracterul unui contact cu puteri obscur bănuite, cu puteri ale destinului. Prezenţa stratului acesta nu poate fi decît rareori cu adevărat dovedită.

Din aceste trei straturi interioare ale muzicii, cel de al treilea şi ultimul este — cu toată raritatea lui — cel mai lesne de exemplificat. În adevăr, el ne e dat, în măreţia şi certitudinea lui covîrşitoare, în muzica religioasă — o muzică, fireşte, care n-a fost religioasă, compoziţional, ci numai potrivit ocaziilor şi temelor ei programatice. Dar susţinută de comoara ideilor ei metafizice, ea a ajuns în fapt la cele

mai adînci revelaţii. Numai că în realitate nu este vorba de revelaţii dogmatice, ci de revelaţii de ordin uman-sufletesc. Totuşi, ele poartă caracteristica metafizicului.

De altfel, există şi multă muzică profană care prezintă fenomenul celui de al treilea strat interior : simfonii, cvartete, sonate — dacă nu în întregime, cel puţin în mişcări particulare — fără să uităm acele *concerti grossi* din vremea lui Händel, ca şi preludiile şi fugile lui Bach. Cît priveşte pe cele din urmă, ele sînt unice ca adîncime metafizică.

Primul şi al doilea strat interior sînt proprii oricărei muzici mai serioase. Ambele sînt condiţii ale stratului al treilea, căci fără rezonanţa vibraţiei şi fără sesizarea construcţiei muzicale, elementul ultim şi cel mai interior nu poate să apară. Înaintea plăcerii muzicale celei mai înalte se găseşte munca pentru a pătrunde în construcţia operei. Operele de muzică se deosebesc tocmai prin faptul dacă sesizarea aceasta a edificiului compoziţiei este prezentă sau nu. Căci aceasta constituie o deosebire fundamentală — atît în cel care ascultă, cît şi în compoziţia însăşi.

În cel care ascultă : fiindcă numai în măsura în care el pătrunde în adîncul construcţiei, se iveşte pentru el adevăratul edificiu al sonurilor ; de straturile edificiului muzical este legată însă apariţia elementului sufletesc : de la cele mai superficiale straturi exterioare, ea duce numai la primul strat interior ; de la cele mai adînci, în care se găseşte elementul structural, ea duce la al doilea. Acesta însă, la rîndul lui, are grade deosebite... adică înăuntrul lui se poate merge mai adînc, mereu mai adînc.

În compoziţie : căci nu fiecare operă posedă o construcţie mai mare şi mai diferenţiată, ci drumurile se despart aici spre muzica plat-agreabilă şi cea mare şi gravă, — mărimea fiind aici pură „mărime interioară" şi putînd reveni şi unor opere mici sub raport exterior. Numai odată cu o unitate şi diferenţiere suficient de înaltă a construcţiei sonice poate apărea intuitiv al doilea strat interior, acel al bogăţiei sufleteşti celei mai mari.

Domneşte aşadar un fel de lege în raportul straturilor exterioare şi interioare ale muzicii : apariţia stratului interior mai adînc atîrnă de stratul exterior mai adînc corespunzător. Sau, altfel spus : cu cît este mai mare şi mai bogat edificiul sonurilor, cu atît mai mult conţinut sufletesc poate apărea într-însul.

Există nenumăraţi oameni destul de muzicali care nu înţeleg aceasta, sau nu voiesc să o creadă, care cred că pot trece peste factorul compoziţional într-o operă de muzică. Ei greşesc, şi nu sînt în stare să îşi înţeleagă eroarea, fiindcă n-au posibilitatea să compare ceea ce trăiesc în pură rezonanţă uşoară, şi ceea ce înţelegerea intui-

tivă a edificiului muzical permite să trăiești. Ei cunosc doar surogatul. De aceea, pervertirea muzicală timpurie este atît de ruinătoare. Există compozitori care se folosesc de prejudecata aceasta a publicului, creînd bucăți ușor accesibile, care nu pun cerințe mai mari înțelegerii muzicale. Lucrări de acest fel atrag pe mulți care caută destindere ușoară și distracție. Ele sînt chiar îndreptățite sub acest raport. Dar un conținut sufletesc mai mare, zadarnic căutăm în ele. Efectul lor este superficial, și chiar cînd dau iluzia unui conținut mai mare, ele sînt totuși găunoase, goale, sentimentale, lipsite de soliditate, arbitrare, copilăroase.

d. *Poziția muzicii programatice*

Rămîne să mai considerăm aici la rîndul ei muzica programatică. De ce nu o putem lăsa la o parte, am spus deja : se găsesc într-însa prea multe opere cu adevărat mari, ca să o escamotăm (și tocmai opere mari sub raport muzical) ; și există genuri întregi de artă — liedul, compoziția corală, opera — care se dezvoltă ca pură muzică programatică. Opera ar putea fi, poate, respinsă sub raport artistic. Dar pot fi înlăturate cîntecul coral, cvartetul vocal, poate fi eliminat liedul ?

Constituie ceva unic în muzică faptul că ea poate fi folosită ca o „a doua artă" — adăugată unei arte prime, poeziei. „A doua artă" însemnînd aici : artă dependentă, suprapusă ca o nouă formă — în multe cazuri chiar, numai artă subordonată, de interpretare, de ilustrare (servind de fundal).

În același timp, raportul față de poezie este aici cu totul altul decît în arta dramatică. Muzica nu servește la „înfățișarea" conținutului, ea nu înfățișează ceva — sub acest raport, ea nu poate egala poezia —, ci ea îi împrumută doar facultatea de a trezi ecoul unor sentimente pure, întrucît poezia, ca pură artă a cuvîntului, nu poate face aceasta. Mai departe, nu este numaidecît necesar să se ia poezia gata și să se compună apoi pe ea. Compozitorul alege, cel puțin, ceea ce se pretează la compunere. Există chiar, la ocazie, o naștere unitară a textului și a muzicii, în același timp ; sau a textului, pe baza unei muzici plutind deja, potrivit caracterului ei, în închipuirea poetului.

Acestea sînt însă mai mult sectoare exterioare. Întrebarea principală este : cum poate muzica să îmbrățișeze și să înfățișeze conținuturi atît de speciale ale vieții omenești, care nu constau în pure sentimente, ci sînt persoane, evenimente, destine, conflicte etc. ?

Putem fi de acord cu compozitorul cînd el își „intitulează" opera după lucruri și după fenomenele vieții, cînd scrie deasupra ei : „grădini sub ploaie", sau „adiere a primăverii", „atmosferă matinală", „călător singuratic", sau cum își intitula Beethoven mișcările *Pastoralei* sale. Dar nu trebuie să pretindem ca cineva să ghicească titlul după muzică. Căci tema exprimată nu poate deveni tema muzicii înseși. Trebuie să i-o adăugăm scriind-o. Cine nu o cunoaște, va însoți poate bucata muzicală cu alte reprezentări, cu totul deosebite ; numai tonalitatea afectivă o poate exprima muzica, și numai pe ea o poate găsi fără greș ascultătorul. Tonalitatea afectivă însă este ceva mult mai general : din „atmosferă matinală" putem percepe de pildă „farmec al înălțimilor", din „adiere a primăverii" — „exaltare a dragostei", din „călător singuratic" — „durere secretă", etc. ...Muzica, în adevăr, nu poate spune decît ceea ce poate fi spus în sonuri. Și aceasta nu poate sta în temele cu conținut particular. Muzica însă poate prea bine să adauge unei teme, date în conținutul ei, tonalitatea afectivă potrivită temei — și anume într-o adecvație pe care poezia nu ar fi atins-o niciodată.

Pe aceasta se bazează posibilitatea de a pune texte poetice în muzică, înainte de toate, posibilitatea liedului. Acestuia îi vine în întîmpinare specificul poeziei lirice, în care dispozițiile afective și sentimentele sînt lucrul principal. Pe acestea, muzica le poate relua și le poate face să apară. Fără îndoială, și aceasta ea o poate face în mod foarte diferit ; în privința temelor muzicale (motivelor) pe care le ia ca bază și a felului cum le tratează, ea are cea mai deplină libertate. Cînd Löwe și Schubert compun același lied al lui Goethe, ei aleg teme muzicale diferite ; deși subliniază astfel laturi afective diferite ale poeziei, ei rămîn totuși în subiect. Pe aceasta se bazează posibilitatea de a traduce în mod deosebit, în sonuri, aceeași poezie.

În limitele acestei libertăți de mișcare, muzica programatică este cu totul în dreptul ei. Numai că nu ne este îngăduit să vedem ceva mai mult în ea : o corespondență strictă între motivul muzical și tema poetică. Orice împovărare a temelor muzicale cu semnificații trecînd dincolo de aceste limite este arbitrară. Foarte problematic devine, dimpotrivă, orice recitativ muzical, orice dialog pus în muzică ; mai ales acolo unde acesta este strîns legat, în conținutul său, de obiecte determinate, de persoane, situații, etc., de ex. acolo unde el devine dramatic.

Se vede de aici lesne de ce în „operă" se ascunde un principiu discutabil. Intervin acolo foarte multe lucruri care îngreunează unitatea între poezie și muzică ; înainte de orice, elementul dramaticului — acesta este însă, într-o operă scenică, tocmai lucrul principal. Muzica are însă tendința să atragă întîmplările, pe care ea trebuie

să le însoţească, în planul liric, şi tocmai acest lucru nu se împacă nici cu acţiunea, nici cu dialogul dramatic.

Opera mai veche, determinată încă de modelele italiene, ţinea seamă de aceasta, coborînd dialogul, în recitativ, la un fel de „semi-muzică" — melodică destul de arbitrară, fără diviziune de tact şi numai cu puţină armonică însoţitoare —, zăbovind cu atît mai mult în construcţia părţilor lirice, la arii şi la duetele, terţetele, corurile ocazionale. Drama se descompune astfel într-un şir de „numere" muzicale (adică în „bucăţi" aproape independente), care de altfel şi obişnuiau să apară cu deosebire în concerte. În forma aceasta, „acţiunea" este atît de redusă, în virtutea stilizării, încît ea nu mai înseamnă decît un fel de prilej de înşirare exterioară. De aceea, acest fel de operă s-a putut menţine.

Sensibilitatea dramatică însă cerea mai mult ; şi astfel, odată cu sfîrşitul secolului al XVIII-lea, începe o direcţie deosebită : acum se caută să se pună în muzică acţiunea însăşi, sau, cum trebuie să spunem : să se dramatizeze muzica. Din totdeauna, dialogarea fusese pusă după putinţă pe melodie, astfel încît caracterul celor spuse se oglindea într-însa. Acum s-a procedat mai realist : fundalul armonic s-a diferenţiat în timbre orchestrale vii, melodica însăşi s-a modelat afectiv luînd caracter de lied. Procesul poate fi urmărit la Mozart ; la Weber, el este aproape terminat. Termenul final l-a adus opera wagneriană.

În adevăr, dialogul este aici muzical-dramatizat, atît de departe cît este cu putinţă în muzică în genere. Totuşi, cu toată înalta lui diferenţiere, efectul este de la un timp monoton şi plictisitor — scena nu suportă, după cum se pare, risipa de timp a muzicii. Personajele stau inactive pe scenă, în timp ce unul cîntă, şi nu ştiu precis ce să facă. Nu este vorba de o lipsă în „jocul" lor, ci de ceva inevitabil, care ţine de structura operei înseşi.

Un alt mijloc de care se foloseşte „muzica dramatică" este aici introducerea motivelor cu conţinut fixat (motivul lui Wotan, al lui Notung, al lui Siegfried etc.). Trebuie să spunem că la Wagner aceasta nu se face în chip exterior (adică printr-un adaus scris — de pildă, într-un program), ci pe calea muzical naturală, a aducerii auditorului, prin repetări potrivite, la o coordonare fixă. Aceasta este o posibilitate încă deplin „muzicală", deşi conţinutul atribuit motivelor nu este deloc muzical exprimabil, şi nici nu ar putea fi recunoscut în motiv, ca atare, de nici un ascultător.

Greutatea pe care o ridică inevitabil o atare coordonare este una cu totul diferită : drama cere, potrivit unor puncte de vedere de conţinut, revenirea motivelor ; muzica însă trebuie să alcătuiască o unitate de structură şi nu poate admite prezenţa motivelor în toate

situaţiile posibile. De aici se naşte un conflict foarte drastic între două cerinţe, una dramatică, cealaltă muzicală — şi anume în compoziţia însăşi. Nu se poate nega că Wagner l-a rezolvat în parte în mod genial, mai ales prin alegerea potrivită, de la început, a „motivelor". Totuşi, latura compoziţională suferă încă mai departe de pe urma lui. Ar fi cu putinţă ca hotarele muzicii programatice să fie deja depăşite aici.

Trecînd peste aceasta, se poate întreba dacă un atare conflict nu se face simţit în orice muzică ce „însoţeşte" o temă poetică ? Poate fi un text astfel alcătuit încît, cu cadenţa şi cu ritmul lui, să vină în întîmpinarea cerinţelor muzicii ? Şi anume fără să ducă la soluţii forţate ?

Dacă ne gîndim la multe compoziţii de lied, trebuie să răspundem cu totul afirmativ la întrebare (Hugo Wolf, Brahms etc.). Dar nu aceasta este regula, şi nici nu poate fi. Sau muzica se dezvoltă cu formele ei proprii, fără a ţine seama de text şi de voce — cum se întîmplă în coloraturile secolului al XVIII-lea —, sau textul dă lecţii muzicii, ca în multe opere. Să ne gîndim cum, în muzica religioasă, părţi mari de cor pe mai multe voci au fost puse pe un text cu totul sărac. De pildă, la Lotti, pe cuvintele : *„crucifixus et sepultus est"*. Singură tonalitatea generală a sentimentului întunecat reuneşte textul şi muzica. Şi aceasta constituie o limită a muzicii programatice, chiar dacă una cu totul deosebită.

e. *Stratificaţia în execuţia muzicală*

Trebuie să mai spunem aici un cuvînt despre arta muzicantului executant. Ceea ce am spus în cap. 7 c., în această privinţă, nu mai este suficient, după despicarea planului din spate. Este vorba de o a doua artă, alături de aceea a compozitorului ; ea ridică primul strat al planului din spate, acela al sonurilor înseşi, la realitate (îi dă audibilitate). Şi, în alt mod decît jocul de scenă, ea face abia astfel accesibilă compoziţia muzicală. Căci muzica doar scrisă este pentru public ca şi inaccesibilă. De aici largul rol al diletantului executant.

Se înţelege de la sine că executantul nu ne dă direct decît straturile exterioare ale muzicii ; ba, sensibil real, numai pe primele din ele. Dar lucrul acesta nu poate schimba nimic din faptul că în execuţia lui „apare" întregul succesiunii de straturi. În această privinţă, muzica scrisă nu se deosebeşte de cea executată. Şi aşa cum actorul este preocupat să facă să apară interiorul, tot astfel, fireşte, şi muzicantul, dacă el nu este un simplu „tehnician al viorii", cu totul

superficial. Acesta este cel puţin sensul, şi aceasta e ţinta oricărei execuţii muzicale adevărate.

Ceea ce nu însemnează că executantul şi scoate cu adevărat în lumină straturile interioare, făcînd să apară elementul sufletesc. El poate să nu ne satisfacă, atît sub raport tehnic cît şi sub raportul sufletesc al maturităţii umane. Pentru adevăratul efect trebuie să se întîlnească două condiţii : stăpînirea tehnică a instrumentului, chiar aceea a vocii proprii, şi congenialitatea cu compozitorul.

Se pot distinge aşadar două tipuri de interpret : de o parte găsim la limită muzicantul bine dresat, care posedă stăpînirea tehnică, dar rămîne deficient în ce priveşte interiorul, deoarece nu are adîncimea necesară pentru a-l resimţi el însuşi ; de cele mai multe ori, el îşi alege bucăţile pe care ni le prezintă în vederea acestui efect : piese de concert cu care poate străluci. De cealaltă parte, la limită se află diletantul, care posedă muzicalitatea necesară pentru a desprinde un conţinut sufletesc mai adînc, dar nu stăpîneşte tehnica de a-l face să vibreze. Între aceste extreme, treptele sînt variate fără sfîrşit. Numai rareori se întîlnesc cele două laturi în acelaşi grad. În primul caz, efectul muzicii este gol — ea străluceşte, dar numai exterior ; în al doilea, efectul ei este stîngaci (neexact, neclar, poate însă plin de sentiment ; el devine lesne sentimental). Amîndouă pot friza prostul-gust, amîndouă pot avea însă calităţile lor. În amîndouă cazurile, legea straturilor este lezată.

Legea aceasta spunea că apariţia straturilor interioare atîrnă de împlinirea straturilor exterioare — şi anume în felul că stratul exterior mai adînc mijloceşte apariţia stratului mai adînc interior.

Stratul exterior mai adînc însă — de pildă, acela consistînd în unitatea mişcării — nu poate fi scos în relief, fără o anumită adecvaţie în stratul mai superficial. Aceasta este ceea ce diletantul nu înţelege : el încearcă, sărind peste straturile intermediare, să redea ceea ce el simte ; lipsa de acurateţe în execuţie îi zădărniceşte efectul. Căci numai din treaptă în treaptă se edifică întregul.

Aici se află temeiul pentru care diletantul muzical de un anumit tip preferă în general muzica programatică : ea îi trădează, pe căi extramuzicale, ce urmează să exprime muzica ; şi aceasta este ceea ce îi trebuie, întrucît el nu se descurcă atît de lesne printre straturile exterioare şi în stăpînirea instrumentului, pe care ele o cer. El nu bagă de seamă că în felul acesta multe îi scapă. Căci nici muzica programatică nu poate trece peste elementul structurii. Atitudinea aceasta se degradează pînă la aceea a ascultătorului lipsit în fond de înzestrare, cedînd voluptăţii sentimentelor — care în realitate nu ajunge decît la o gustare foarte superficială a muzicii.

Ciudat însă, în această privinţă, este că există două feluri de muzică : una pe care cea mai uşoară umbră de diletantism o turbură grav, dacă nu o distruge cu totul ; şi tot astfel execuţia tehnică goală. De felul acesta sînt sonatele lui Beethoven, la fel operele unor maeştri mai mici, ca Chopin, Grieg, Debussy. Şi există o muzică pe care aproape nimic n-o poate mina, care chiar în reproduceri slabe sau superficiale îşi păstrează ceva din conţinutul ei mai adînc. De felul acesta sînt Händel şi Bach şi mulţi din preclasici.

De ce stau lucrurile astfel ? Şi la această întrebare, răspunsul ni-l poate da teoria straturilor. Acolo unde edificiul muzical este riguros, adică unde straturile exterioare alcătuiesc o succesiune strictă, acolo straturile interioare apar chiar într-o reproducere necompletă : totalităţile mai înalte se constituie de la sine în auzul nostru, iar pe baza lor apar straturile interioare mai adînci. Acolo unde această rigoare a edificiului lipseşte, numai execuţia cea mai atentă poate face să apară în straturile exterioare elementul sufletesc.

În sfîrşit, nu trebuie să se uite un lucru : compozitorul nu compune cu totul pînă la capăt, muzica scrisă rămîne relativ generală şi abia muzicantul executant o compune pînă la capăt. Este acelaşi raport pe care îl cunoaştem deja între poet şi actor.

Întrebarea este numai : în ce straturi ale operei muzicale zace nedeterminarea ? Şi în care deci trebuie executantul să ducă pînă la capăt compoziţia ? Răspunsul e : principial, fireşte, în toate straturile. Dar centrul de greutate s-ar putea afla aici în straturile exterioare. Nu numai fiindcă ele sînt cele care formează suportul a tot ce mai apare, ci şi fiindcă straturile interioare, cu tot caracterul lor ascuns, ar putea fi mai puţin „generale" (nedeterminate).

Lucrul poate suna bizar. El însă e datorit faptului că, în genere, conţinuturile sufleteşti — sentimente, dispoziţii —, dacă pot fi resimţite, prezintă o structură proprie care ne este bine cunoscută. Bine cunoscută din propria noastră viaţă sufletească sau din cea străină ; ba există chiar o presimţire care nu dă greş, a sufletului, acolo unde propriile noastre experienţe de viaţă lipsesc încă. Şi acest fond, numai presimţit, intervine atunci ca întreg.

Lucrul acesta merge atît de departe, încît compozitorul cu adîncime sufletească poate introduce pe cel fără experienţă în adîncuri ale sufletului care îi sînt cu totul noi ; şi anume fără să fie în pericol de a se expune la deformări grave. Şi tot astfel se petrece cu interpretul : el poate fi furat în reproducerea compoziţiei departe dincolo de propria sa sensibilitate sufletească. De aceea, adesea, execuţia unor oameni nedeformaţi, dar cu înaltă înzestrare muzicală — de pildă, a unor tineri — are o putere de transpunere care uimeşte pe cel posedînd maturitate şi experienţă. Puritatea sensibilităţii plină de

presimţiri înlocuieşte ştiinţa şi forţa celui ajuns deja la bogăţie sufletească. Singura condiţie rămîne tratarea acurată şi respectul în tratarea elementului de structură al păturilor exterioare.

CAPITOLUL 15. STRATURILE ÎN ARHITECTURĂ

a. *Straturile exterioare ale edificiului*

S-a lămurit în cap. 7 d că arhitectura se aseamănă cu muzica în aceea că ea este „liberă de subiect", dar că îi este opusă prin faptul de a fi subordonată scopului practic ; mai departe, că şi aici există un raport de straturi, deşi, în chip manifest, dubla ei determinare, prin scopul practic şi prin greutatea şi rigiditatea materiei grosolane cu care lucrează, se opune acestui raport. S-a văzut chiar că şi aici poate fi perfect vorba de un joc cu forma, şi că rezistenţa materiei constituie aici tocmai elementul dinamic esenţial.

Întrebarea care se pune acum este dacă şi în arhitectură se despică stratul din spate, ca să dea naştere unei succesiuni de straturi ; tot astfel, dacă se poate constata şi aici distincţia între straturi exterioare şi straturi interioare, cum am constatat în pictură, în poezie şi în muzică. Trebuie să spunem de la început că răspunsul la ambele întrebări nu poate fi decît afirmativ. Fiecare implică însă o cercetare particulară.

Să ne aducem aminte, mai întîi, cum stăteau lucrurile cînd nu deosebeam încă decît între primul plan real şi planul ireal din spate. Pe de o parte am întîlnit conştiinţa intuitivă — care nu mai era sensibilă — a întregului mai mare, a compoziţiei edificiului, care cuprinde multe spaţii parţiale şi aspecte parţiale. Aici se desprinde limpede, în reprezentarea elaborată sintetic, ceea ce este artistic intuit de ceea ce este perceput vizual : faptul că acest întreg este fizic real nu schimbă nimic aici, căci el nu este un tot care să poată fi cuprins, în chip sensibil, cu privirea. Pe de altă parte, în aspectul unui edificiu se exprimă şi mai mult decît acest ansamblu al lui ; aspectul descoperă în acelaşi timp o viaţă, în care e plasat edificiul şi despre care el depune mărturie. Şi anume, e vorba tocmai de anumite particularităţi sufleteşti ale acestei vieţi, care se oglindesc în edificiu — în biserică, în templu, în palat, în casa de locuit. Căci omul îşi clădeşte casa în felul cum se înţelege pe sine, cum îşi înţelege viaţa ori idealurile sale (de ex., cele religioase). De aceea, caracteristica popoarelor sau a timpurilor poate apărea în edificii, ba chiar încă în ruinele acestora.

În ambele aceste fenomene se oglindeşte clar nu numai despicarea planului din spate, ci şi opoziţia straturilor interioare şi exterioare, cu totul în acelaşi fel în care am întîlnit-o în muzică. Să ne oprim

întîi la straturile exterioare. Dacă plecăm de la faptul că fiece edificiu împlineşte un scop practic, se mişcă în proporţii spaţiale şi are de luptat aici cu rezistenţa materiei rigide, putem distinge într-însul trei straturi exterioare :

1. compoziţia cerută de scopul clădirii (reprezentată cel mai clar în plan) ;
2. compoziţia spaţială — proporţia, distribuţia maselor (ceea ce se întîmplă pentru privirea şi impresia noastră) ;
3. compoziţia dinamică — dominarea materiei şi punerea în valoare a legităţii ei proprii.

Cele trei straturi nu alcătuiesc în orice privinţă o succesiune clară. Într-un anumit sens, cel dintîi este supraordonat celor două următoare : pe de altă parte, acestea la rîndul lor cresc trecînd dincolo de el.

1. Compoziţia cerută de scop. Am arătat deja cît este de departe scopul practic de a constitui un moment pur negativ sau un obstacol în arhitectură ; cum, dimpotrivă, el preia aici rolul pe care în artele reprezentative îl joacă tema (subiectul). Un edificiu fără destinaţie practică nu ne putem reprezenta, şi ar fi în fapt întocmai ca o operă poetică fără subiect. Trebuie să existe o temă, şi tocmai în rezolvarea ei trebuie să se arate arta (de pildă : o locuinţă cu atîtea şi atîtea camere, cu cutare şi cutare amenajări etc...)

Orice compoziţie care pleacă de la o concepţie formală preconcepută trebuie să dea greş aici, căci ea intră neapărat în conflict cu tema. Cu adevărat organică, dinăuntru în afară construită, nu poate fi decît o soluţie care pleacă numai de la latura practică şi abia pe urmă alege posibilităţile pe care aceasta le îngăduie, în perspectiva punctelor de vedere estetice formale.

De aceea, compoziţia răspunzînd scopului este prima sub raportul straturilor — chiar în ordinea apariţiei. Căci edificiul nepractic, care îşi îndeplineşte incomplet sarcina, nu are un efect plăcut nici în felul lui de a apărea, — cel puţin pentru un ochi înzestrat cu înţelegere intuitivă. În această măsură, modelarea estetică începe chiar de aici. Aşadar, lucrurile nu stau, în fond, aşa cum am spus noi, anume că punctele de vedere estetice formale şi-ar exercita alegerea numai între posibilităţile pe care le lasă libere scopul practic ; ci ele sînt la lucru chiar în tratarea scopurilor înseşi. Acesta nu este un nonsens, deoarece aici scopul apare în rolul de subiect şi trebuie astfel să fie preluat cu totul în compoziţia organică a edificiului.

2. Compoziţia spaţială. Ea constituie stratul despre care se obişnuieşte să se vorbească cel mai mult în istoria şi teoria artei. El este, fireşte, important, dar nu este singurul strat. Să nu credem că nu ar mai rămîne loc liber pentru modelarea spaţiului, dacă prima grijă se îndreaptă către scopul practic. Atîta doar că cel fără experienţă în

conceperea de proiecte nu vede mulțimea posibilităților, care de regulă îi rămîn încă deschise ; și, înainte de orice, el nu are intuiția cu ce mijloace reduse — cu ce mici modificări ale dimensiunilor, care, din punct de vedere practic, aproape nu intră în considerare — se pot obține efecte spațiale relativ importante. De ex. se coboară acoperișul cu o nimica toată mai jos — și caracterul casei devine altul. La fel cînd se reduc dimensiunile verticale etc.

În aceasta constă într-o măsură esențială arta arhitectului de geniu, în faptul de a ști să descopere atare relativ mici mijloace, în ce privește raportul dimensiunilor, și a le folosi cu îndemînare, tocmai acolo unde efecte esențiale ale modelării spațiale depind de ele. Aceasta este valabil în același fel despre arhitectura exterioară a întregului edificiu, cu principiul ei de distribuire, cu articularea ei, cu distribuția maselor, ca și despre modelarea interioară a unor spații în parte.

Acolo unde este vorba de clădiri mai monumentale, se adaugă efectul mărimii. Acesta nu depinde atît de mărimea reală a clădirii, cît de compoziția spațiului : există clădiri uriașe care nu produc impresia de mare (zgîrie-norii), și există altele de dimensiuni modeste, care produc impresia mărimii (localul Gărzii Principale la Berlin, și alte lucrări de Schinkel).

3. Compoziția dinamică. Arhitectura este o artă legată pe două laturi : legătura cu scopul practic este numai una din ele, cealaltă este legătura cu materia. Este drept că toate artele sînt legate de materia lor și limitate de ea, dar materia arhitecturii este de o pondere și de o recalcitranță particulară ; ea constă tocmai în materia grosolană, fizică — este drept, foarte selectată în vederea scopurilor ei (în chip esențial, lemnul și piatra ; de asemenea, lutul, tîrziu intervin traversele de fier), totuși, oferind totdeauna doar posibilități limitate.

Nu orice modelare spațială se poate realiza în orice materie. Și chiar în materia determinată, nu în orice fel, ci numai într-un fel anumit. De aceea, compoziția spațială este dependentă la limită de compoziția dinamică. Istoria arhitecturii este esențial o istorie a tehnicii de construcție : de ex. a artei de a da nu numai stabilitate maselor de piatră așezate vertical, ci și de a le obliga să servească de acoperămînt unor spații interioare (bolte cilindrice, bolte cu nervuri, cupole).

Stilurile arhitectonice care se detașează sînt esențial condiționate de posibilitățile tehnice. Aici este punctul în care devine vizibil că în compoziția dinamică este vorba, de fapt, de un strat estetic al clădirii și nicidecum de unul tehnic. Lucrul important aici este în adevăr faptul că frumusețea formei nu stă atît în proporțiile spațiale ca atare, ci în sensul dinamic al formelor : în faptul deci că greutatea materia-

lului şi dominarea ei de către construcţie devine intuitivă, în forma pe care o vedem.

Frumoase exemple pentru această punere în lumină sînt contraforturile goticului, în care este captată presiunea laterală a nervurilor bolţii situate la mare înălţime ; dar şi sistemul nervurilor înseşi... Schopenhauer aduce exemplul coloanei antice, la care subţierea în înălţime exprimă sensibil dublul efort de susţinere (a ei înseşi şi a acoperişului).

Despre aceste lucruri a fost deja mai sus vorba. Importantă aici este numai despicarea planului din spate în straturile lui exterioare. Căci, în adevăr, compoziţia dinamică este cu totul altceva decît o compoziţie spaţială, şi cu atît mai mult decît una cu scop practic.

b. *Straturile interioare ale edificiului*

Că în arhitectură în genere există straturi interioare, nu este atît de evident ca în alte arte. Aceasta ţine de lipsa ei de libertate, de scopurile practice cărora le serveşte şi care pot fi, natural, urmărite în chip foarte exterior şi neartistic. Cînd ne aflăm înaintea unei case în stilul renascentist german (de pildă, din secolul al XVII-lea), într-un orăşel din vestul Germaniei, lucrurile arată deja altfel. La fel se întîmplă cu case ţărăneşti din Westfalia sau din Bavaria de nord. Deplin convinşi sîntem la vederea unor castele vechi, a unor palate sau reşedinţe de vară, sau mai ales a bisericilor. Sînt, desigur, de făcut deosebiri aici : nu fiece edificiu posedă straturile mai adînci din spate, straturi care vorbesc de viaţa şi de fiinţa sufletească a oamenilor care le-au clădit. Dar vechimea singură, distanţa în timp faţă de spectator, pot greu constitui ele planul din spate.

Ce ar putea atunci să îl constituie ? În întregime, secretul nu îl putem pătrunde. Numai factorul negativ ne poate ajuta. Casa de raport de astăzi, cu multe apartamente, este produsul unei conjuncturi care pretindea clădirea repede, ieftină şi economisind la extrem spaţiul ; pentru modelarea spaţială şi pentru compoziţia dinamică rămînea desigur loc, dar nu era timp, nici preocupare, nici putinţă de dezvoltare, nici dragoste. Nici măcar compoziţia impusă de scop nu putea fi desăvîrşită cu grijă şi lămurită pe baza altor experienţe ; să ne gîndim la curţile interioare *(Lichthöfe)* cărora le lipseşte lumina, la camerele înalte şi prea înguste. Lipseşte tradiţia, legătura cu o viaţă de o formă anumită şi de un stil anumit. Urmarea este lipsa de stil a clădirii ; şi asta echivalează cu lipsa de formă : compoziţia este pur exterioară, ea nu exprimă nimic.

Se vede de aici că punctul la care ajungem este legătura cu o viaţă omenească desfăşurată ea însăşi în forme anumite. Numai acolo unde legătura aceasta există poate apărea viaţa, specificul oamenilor, în clădirile lor. Se vede mai departe de aici că există o legătură strînsă între straturile exterioare şi cele interioare ale clădirii : căci nu numai straturile interioare lipsesc cînd legătura cu o viaţă determinată lipseşte, ci şi straturile exterioare. Şi este, prin urmare, de aşteptat ca legătura aceasta să fie şi mai strînsă, — ca odată cu stratul exterior mai adînc să apară şi stratul interior mai adînc.

Se pot distinge deci următoarele trei straturi interioare ale clădirii — fireşte, nu în sensul că ele ar exista în toate clădirile, dar în acela că se găseşte într-însele o anumită succesiune, cel mai adînc neapărînd niciodată fără cele superficiale :

1. spiritul sau sensul soluţiei dată temei practice ; mai putem spune, felul soluţiei, înăuntrul căreia iarăşi sînt posibile, sub raportul compoziţiei, multe variante deosebite ;
2. aspectul de ansamblu al părţilor şi al întregului — sprijinit de al doilea şi al treilea strat exterior, acela al compoziţiei spaţiale şi al celei dinamice ; în realitate însă, determinant deja pentru cele din urmă ;
3. expresia voinţei de viaţă şi a modului de viaţă, de cele mai multe ori a unei voinţe inconştiente şi totdeauna într-o anumită opoziţie cu scopul practic (expresia deci a ceva nepractic, a unei Idei) ; ea se poate amplifica pînă la treapta unei concepţii asupra lumii şi priveşte totdeauna plăsmuirea proprie a vieţii omului, potrivit felului în care el se înţelege pe sine.

1. Spiritul sau sensul soluţiei în compoziţie potrivit scopului. O temă practică poate fi abordată din laturi foarte deosebite şi, respectiv, soluţionată în chipuri diferite. Decizia depinde de punctul de vedere la care ţine cel mai mult cineva ; şi punctul de vedere este dat de obicei de felul în care este croită viaţa, cu deosebire viaţa laolaltă. Construcţiile în paiantă *(Fachwerk)* de la sfîrşitul Evului Mediu îşi au sensul în economia de spaţiu înăuntrul oraşelor strîns înconjurate de ziduri ; — etajele ieşite în consolă, înălţimea mică a camerelor, ferestrele mici ; casa ţărănească din Westfalia îşi are sensul în năzuinţa de a avea strîns la un loc totul, sub un singur acoperiş : camere de locuit, grajduri, hambare ; se pot însă distribui aceleaşi dependinţe într-o curte întreagă cu clădiri deosebite — ca în alte regiuni. Şi ambele soluţii lasă posibilitatea unei modelări mai departe. În arhitectura bisericească, scopul luminozităţii este atins într-un mod principial diferit, în edificiul cu mai multe nave de aceeaşi înălţime

şi în basilică. Ambele permit o modelare deosebită. Dar spiritul şi sensul este în ele altul, conceperea spaţiului interior şi totodată a formei exterioare.

Fiece mod de soluţionare a unei teme arhitecturale practice lasă să se întrevadă un principiu propriu. Şi cu fiece principiu se acordă precădere unei anumite laturi a temei, înaintea altor teme. Cărei laturi i se acordă precădere, aceasta ţine, de fiecare dată, de modul dominant al vieţii, sau şi de gust. Şi aici — deja în primul strat interior al clădirii —, stilul de viaţă e legat în modul cel mai strîns cu cel arhitectonic.

2. Impresia de ansamblu a părţilor şi a întregului, sprijinită pe compoziţia spaţială şi pe cea dinamică. Aşa cum nu este cu putinţă să înfăptuim scopul practic, fără să urmărim totodată o idee constructivă particulară, tot astfel este imposibil să realizăm o compoziţie spaţială şi dinamică, fără a da formelor pe care le creăm o expresie anumită. Pentru expresia de felul acesta nu există, fireşte, nici un nume ; şi de aceea este greu să ne înţelegem asupra ei. Dar ea există pretutindeni, acolo unde avem o compoziţie cu adevărat solidă ; şi ea este extraordinar de felurită.

Obişnuim să o împărţim după anumite tipuri formale, pe care le denumim după popoarele şi epocile care le-au creat, sau la care le-am cunoscut : vorbim de vila pompeiană, de biserica bizantină, de casa ţărănească tiroleză, de templul chinezesc. Şi cu fiecare denumire ne referim la un caracter interior al edificiului, care nu se epuizează nici în scopul singur, nici în forma spaţială şi în construcţia dinamică, ci dă expresie la ceva din caracterul şi specificul comun al oamenilor care au creat aceste forme, într-o succesiune mai lungă de generaţii. Căci specificul acestor forme arhitectonice, care exprimă un conţinut uman, este că ele nu se nasc ca nişte capricii ale indivizilor izolaţi, ci se desăvîrşesc treptat în lungul unei tradiţii.

E necesară în chip manifest o experienţă de viaţă inclusă în atare clădiri, în contemplarea lor zilnică, în utilizarea lor, în familiaritatea cu ele şi în nevoia progresivă de a face suportabil şi atrăgător aceea ce este obişnuit, — pentru a ajunge în genere la elaborarea unor forme care să răspundă unei cerinţe sufleteşti mai înalte, adică a unor forme exprimînd ceva din fiinţa spirituală şi atitudinea creatorilor lor. Poate că raportul este şi acela că tocmai formele care sînt suportabile şi atrăgătoare pentru o anumită factură sufletească sînt cele care spun ceva despre factura aceasta. Căci, în cele din urmă, specificul unui neam omenesc şi al formei lui de viaţă nu este caracterizat de nimic atît de precis ca de aceea ce îl atrage în priveliştea zilnică.

3. Expresia voinţei de viaţă şi a modului de viaţă. Stratul acesta interior poate fi numit şi acela al Ideii în edificiul arhitectonic. In orice caz, el este cel mai depărtat de factorul practic. El se întîlneşte totuşi cu scopul edificiului, pretutindeni unde acesta este el însuşi ideal — cum este cazul în temple, biserici, edificii culturale, palate şi alte edificii asemănătoare.

Aici, un lucru are importanţă. Scopul ideal al edificiilor monumentale nu este identic cu Ideea umană care se exprimă în ele. Se vede aceasta limpede în măreţia clădirilor de temple şi biserici : acestea sînt ridicate în cinstea unor zeităţi anumite, dar ele trec dincolo de veacuri, şi cînd de mult nici un om nu mai leagă vreun sens de numele zeităţii, ele stau încă în faţa noastră în aceeaşi idealitate : ceea ce înseamnă că ele sînt încă resimţite ca expresii ale unei voinţe şi ale unei măreţii care depăşeşte măsura omenească. Această depăşire sau transcendere în lumea ideală este foarte bine înţeleasă, independent de orice cunoaştere privitoare la scopurile dogmatice şi la cult, şi anume este înţeleasă direct, din impresia intuitivă a edificiului, sau chiar a ruinelor lui. Lucrurile stau la fel ca pentru muzica, pictura şi sculptura religioasă : numai temele sînt dogmatice, modelarea artistică este independentă de ele şi vorbeşte la fel şi necredinciosului.

În măsura aceasta este îngăduit aici să vorbim de un strat al concepţiei asupra lumii — şi, dacă voiţi, de unul metafizic în arhitectură. Căci, în adevăr, este în cauză metafizica omului. Aşa cum orice fel de edificiu monumental exprimă ceva din felul omului de a se concepe pe sine. S-a arătat mai sus cum însăşi simpla casă de locuit este în raport cu comunitatea mai restrînsă a familiei, aşa cum este haina cu personalitatea : ca expresie a modului în care se concepe ea pe sine şi în care ea conştient se modelează. În felul acesta, casa însăşi de locuit depune mărturie asupra specificului omului. Clădirea monumentală însă este mărturie a ceea ce îi pun idealurile sale în faţa ochilor, aşadar a ceea ce el vrea să fie, a ceea ce el visează.

Şi în această măsură putem numi cu dreptate acest cel mai interior strat al arhitecturii stratul voinţei de viaţă. Numai că acest cuvînt trebuie înţeles în adîncimea sa — nu în sens individualist, ci istoric, în sensul unei comunităţi omeneşti vii avîndu-şi specificul ei, idealuri şi nostalgii comune ; scurt, în sensul unui spirit real-obiectiv. In sensul acesta, fenomenul este binecunoscut : este tocmai ceea ce ne atrage atît de irezistibil spre edificiile de mare stil interior, crescute pe baza unei tradiţii veritabile. Numai că, de cele mai multe ori, noi nu avem ştiinţă de aceea ce ne atrage astfel.

c. *Comunitate, tradiţie, stil*

A fost mai sus de multe ori vorba de faptul că forma arhitectonică nu creşte pe terenul individualităţii, ci are nevoie de comunitate şi de tradiţie. Este adevărat că ceva asemănător este valabil şi despre alte arte ; totuşi, acestea se mişcă mult mai liber şi lasă artistului individual, la rîndul lui, mai multă libertate de mişcare. De aceasta se leagă faptul că, în arhitectură, domnia stilurilor este deosebit de accentuată, şi în multe epoci se arată deosebit de strictă — astfel încît sensibilitatea arhitecturală a oamenilor este complet fixată într-o anumită expresie formală.

De ce însă stau lucrurile astfel ? Răspunsul cel dintîi şi cel mai simplu la aceasta este : deoarece o casă este un obiect practic care se oferă în mod izbitor fiecăruia, un lucru care contribuie la determinarea întregii imagini a unui oraş, o casă trebuie să îşi găsească locul în întregul care o înconjoară, şi dacă ea nu face aceasta, ea are un efect turburător, supărător. Scurt, o casă este treaba fiecăruia ; deşi aparţine unui proprietar privat, ea este totodată o chestiune publică.

La aceasta se adaugă faptul că ea este ceva relativ durabil. Odată construită, o casă este o investiţie de capital, şi de aceea ea nu poate fi atît de lesne înlăturată, spre a fi înlocuită cu alta. Individul, fireşte, se gîndeşte puţin la aceasta cînd îşi construieşte casa ; el nici nu are nevoie să se gîndească, atîta timp cît e înrădăcinat solid în gustul timpului său. Lucrul însă devine actual cînd el se desprinde în chip individualist din limitele acestuia.

Acestea sînt lucruri care disting radical arhitectura de alte arte : nimeni nu este silit să privească o statuie sau o pictură, să citească o operă poetică, să asculte o bucată de muzică. Nu eşti silit să trăieşti laolaltă cu ea, ea nu se află într-o legătură de viaţă solidă — dimpotrivă, este desprinsă cu totul din aceasta ; şi cînd vrei să vezi opere de acest fel, le poţi alege în mare măsură singur. În orice caz, nu există aici nici o constrîngere ; operele de artă de felul acesta nu sînt o chestiune publică.

De aceea, chiar în viaţa comună a spiritului obiectiv, căruia totuşi îi aparţin, ele nu privesc nemijlocit comunitatea, ci numai atunci cînd ating o semnificaţie spirituală înaltă ele se ridică pînă la această demnitate. Şi tot de aceea, din capul locului, o casă, şi tocmai cea nereuşită şi lipsită de semnificaţie, priveşte direct comunitatea. Acesta este temeiul pentru care, într-o epocă de arhitectură creatoare, simţul comunităţii este determinant pentru formă. Acţiunea aceasta determinantă se manifestă ca „gust predominant“ sau ca „simţ al stilului“. Individul care clădeşte nu este nevoie să fie conştient de aceasta. El

trăieşte pur şi simplu în făgaşurile pe care a apucat — atît cînd clădeşte cît şi în alte activităţi. Făgaşul însuşi constă în cazul de faţă în sensibilitatea pentru stilul în care îi este înrădăcinată viaţa şi cu care singur el este familiar.

Totuşi, se poate pune mai departe întrebarea — de vreme ce în spatele oricărei modelări sociale se ascunde o bucată de istorie — : de ce forma arhitectonică se dezvoltă numai pe terenul unei tradiţii ? Nu este suficient răspunsul că în toate artele, lucrurile stau la fel. Dimpotrivă, ele nu stau la fel. În arhitectură, tradiţia este mult mai puternică şi mai esenţială pentru creaţia formei — cel puţin atîta timp cît se clădeşte dinăuntrul felului comun de a simţi forma (adică atunci cînd este îndeplinită condiţia precedentă). Sensibilitatea aceasta pentru formă se dezvoltă numai încet, în cursul generaţiilor.

Lucrurile pot fi exprimate şi astfel : spiritul din care ia naştere forma este de la început spirit comun (obiectiv) ; aceasta înseamnă că el nu începe abia într-o zi, într-o generaţie anumită, ci vine din depărtările istoriei, din începuturi mici, el transformîndu-se numai foarte încet. Vorbind concret : fiul, cînd îşi construieşte casa sa, vrea să fie aşa cum era a tatălui, aşa cum o cunoaşte din copilăria lui şi cum o simte potrivită şi în acord cu condiţia lui socială. Tradiţia formei şi a felului de a simţi forma se păstrează, fiindcă felul de a simţi forma este el însuşi strict menţinut de ea.

Aceasta înseamnează că individul nu se poate desprinde după bunul lui plac de acest fel de a simţi ; el este prizonier în acesta, ca într-o formă spirituală comună, care gîndeşte şi acţionează direct pentru el. El nu o cunoaşte pe altă cale. Cînd o cunoaşte şi altfel — din străinătate, sau din trecutul îndepărtat — şi vrea să o imite, el devine dezorientat, rătăcit şi ajunge lesne să înţeleagă greşit forma străină şi să o amestece în chip fatal cu cea proprie.

Acelaşi lucru este valabil şi mai mult despre al treilea strat interior al arhitecturii, despre ideile care solicită pe om, dincolo de edificiu. Evident, lucrul acesta rămîne limitat la clădirile în care este determinant un principiu ideal — la clădirile monumentale deci ; în anumite limite, el se potriveşte şi caselor particulare, în măsura în care ele manifestă ceva din felul omului de a se concepe pe sine (în cea mai îngustă comunitate). Ideile de acest fel, abia, sînt cu adevărat supraindividuale, comune. Cele mai bune exemple pentru aceasta le constituie ideile religioase, care stau la baza oricărei construcţii de templu sau de biserică.

Lucrul acesta este valabil despre cele din urmă şi în măsura în care în spatele lor se găsesc idei morale mai importante, cînd, de exemplu, cinstirea zeităţii reprezintă cinstirea proprie a cetăţii, a unei

πόλις Lucrul acesta, şi el, priveşte numai comunitatea, şi este resimţit ca atare : el este totodată cuprins ca atare în alcătuirea templului. Nu este nevoie să ne întindem asupra acestui subiect. Odată înţeles rolul Ideilor în planul de spate al edificiilor, rădăcina lor în spiritul obiectiv devine de la sine înţeleasă.

Rămîne să mai spunem că elementul cu adevărat stabil în arhitectură sînt tocmai straturile interioare, şi mai ales poate ultimul şi cel mai interior, acela al Ideilor. Aceasta nu înseamnează că straturile exterioare n-ar poseda la rîndul lor o constanţă de sine stătătoare a formelor. Dar faptul caracteristic este totuşi că ele sînt totodată fixate pornind din interior, şi anume prin intermediul acelei plinătăţi sufleteşti imponderabile care s-a asociat strîns în sensibilitatea omului cu forme materiale perceptibile. Aici, tradiţia domneşte în chip aproape nelimitat.

SECŢIUNEA II
FORMA ESTETICĂ

CAPITOLUL 16. UNITATE, DELIMITARE, FORMĂ

a. *Varietatea formei*

De conceptul formei ne lovim pretutindeni în estetică. El nu poate fi evitat, întrucît forma singură poate avea frumuseţe. Tocmai de aceea, conceptul formei devine aici atît de lesne insignifiant, căci tot ce intră în considerarea estetică este formă. În sensul acesta am respins chiar din introducere estetica formală, ca fiind aproape pur tautologică, întrucît o opoziţie între „formă“ şi „conţinut“ nu se poate ţine în picioare : conţinutul artistic este în esenţă forma însăşi.

S-a văzut însă, de pe laturi deosebite, că totuşi conceptul estetic al formei trebuie luat foarte serios în considerare. E vorba întîi de opoziţia faţă de materie : întrucît fiecare artă îşi are materia ei proprie, şi fiece materie îngăduie numai feluri particulare de modelare, se înţelege că deja aici trebuie să existe un fundament pentru distincţii mai departe, în sînul conceptului de formă.

Al doilea, în artele care urmăresc reprezentarea este vorba de modelarea unui „material“ (unei teme, unui subiect) ; şi aceasta este ceva cu totul deosebit de modelarea materiei — totuşi, stă în raport reciproc foarte precis cu cea din urmă ; aşa cum nici tratarea unor anumite materiale tematice nu este cu putinţă în orice materie.

Al treilea, alături de frumuseţea proprie raportului de apariţie, există încă o altă frumuseţe, în purul joc al formelor. Am întîlnit-o în arta ornamentală — dar nu numai în ea, ci şi în muzică şi în arhitectură, ca şi în anumite domenii ale frumosului naturii. (Se va vedea că şi astfel hotarele ei sînt încă prea strîmt trasate. Ea joacă şi altfel un rol mare, dar tocmai aceasta rămîne încă de cercetat.)

Chiar în faptul că în unul şi acelaşi produs artistic s-ar găsi o dublă modelare — una a materialului tematic şi alta a materiei — se ascunde o problemă. Evident, în ele trebuie să fie vorba de o formă cu totul diferită. Totuşi, tocmai aici trebuie să se găsească relaţia cea mai strînsă între o modelare şi cealaltă ; căci de la discuţia în

jurul lui *Laocoon* nu se mai contestă că nu orice material tematic se poate întruchipa în orice materie, după voie. Cum trebuie făcută însă înţeleasă legătura aceasta strînsă ?

Căci trebuie totuşi ca modelarea materialului să fie totodată modelare a materiei : altfel nu s-ar putea vorbi de „modelare a materialului înăuntrul unei materii". Aceasta însă înseamnă că avem de-a face cu doi termeni opuşi unei singure modelări, aşadar cu două domenii lipsite de formă şi avînd nevoie de modelare, domenii care amîndouă se şi pot distinge fără greutate ; în poezie : modelarea verbală *(Sprachformung)* şi aceea a materialului tematic *(Stoffformung)*. Sînt modelate pe de o parte caractere şi destine, dar sînt modelate şi cuvîntul, fraza, versul.

Nu mai este aici vorba de unitatea unei diversităţi, ca în orice modelare, ci de unitatea a două diversităţi, şi anume cu totul eterogene. Cu aceasta am ajuns la o problemă care atrage după sine îndată implicaţii şi mai largi. Căci, de fapt, cele două planuri de modelare pe care le-am pomenit nu sînt singurele. Există mai multe încă.

Se vede deja de aici unde duce lucrul acesta. El duce în mod manifest la faptul că într-o operă de artă — şi poate chiar în orice obiect estetic — fiece strat îşi are modelarea sa proprie ; întrebarea care urmează fiind apoi, cum este legată în sine forma aceasta multiplu eşalonată, cum se încheie într-o unitate eterogeneitatea modelării diverse a etajelor suprapuse, făcîndu-se resimţită ca atare în intuiţie.

Să nu luăm lucrul acesta în chip prea simplu. S-ar părea la început că ar fi vorba doar de opoziţia modalităţilor de existenţă, — de primul plan real şi de planul ireal din spate, corespunzînd modelării materiei şi modelării „materialului" tematic ; s-a văzut însă în ultimele cinci capitole că felul acesta de a vedea este prea simplu. E vorba, dimpotrivă, de întreaga despicare a planului din spate, pînă în regiunile lui cele mai interioare, şi prin urmare de întreaga succesiune de straturi a obiectului estetic, fiecare din aceste straturi avîndu-şi propria lui modelare — deşi nu independentă, totuşi distinctă.

Lucrul acesta trebuie să fie valabil atît cît se întinde stratificaţia obiectului. Căci există şi obiecte foarte simple, nestratificate (ca în ornamentică). Şi este clar că întreaga complexitate a problemei formei creşte în măsura bogăţiei mai mari a succesiunii de straturi ; că, de pildă, în creaţia poetică ea ar putea să fie cea mai mare.

De aici abia devine clar de ce problema formei în estetică a dat pînă acum rezultate atît de puţine, deşi în teorii s-a cheltuit multă pătrundere în jurul ei. În nici un punct poate n-a fost resimţită atît de dureros insuficienţa teoriei ca în acesta. În acelaşi timp însă trebuie să ne fie clar că, chiar cu o procedare nouă care pleacă de la

stratificarea completă a operei de artă, nu se poate ajunge de îndată la o soluţie a problemei estetice a formei, că nu ne e deci îngăduit să pretindem prea mult în aşteptările noastre.

De ce stau lucrurile astfel ? Pentru motivul că nu putem urmări particularităţile formei estetice în nici un caz de-a lungul tuturor straturilor. Este deja mult dacă se pot indica într-însele momente caracteristice izolate, proprii unor straturi izolate. Forma artistică ea însăşi — fie şi numai într-un strat unic — rămîne inaccesibilă analizei. Nu se pot spune niciodată aici decît cîteva puţine lucruri, mai mult exterioare. De ce tocmai forma aceasta determinată — în virtutea ei înseşi, chiar fără orice altă transparenţă — produce impresia frumosului, de ce devierea cea mai uşoară într-însa strică efectul — aceasta, estetica trebuie să renunţe de a o spune. Lucrul acesta ţine de secretul ce nu poate fi dezvăluit al artei ; face parte din regiunea a cărei lege nu o cunoaşte nici artistul, ci pe care el nu o poate urma decît în virtutea simţămîntului sigur care e propriu genialităţii.

b. *Unitatea în diversitate*

Ceea ce e în cauză aici este tocmai unitatea formei. În acelaşi timp, problema stă în aceea că odată cu adîncirea mai mare în problemele formei ne vedem atraşi mereu mai mult înăuntrul diversităţii şi abătuţi de la unitate. Aceasta este, în felul său, delicat pentru problema formei ; dar este pe de altă parte natural. Căci orice unitate este unitate a unei diversităţi, şi nu este posibil să o înţelegem dacă nu învăţăm să înţelegem felul şi dimensiunea diversităţii, a cărei unitate ea urmează să fie.

Este însă o lege categorială că unitatea este cu atît mai puternică, cu cît diversitatea pe care ea urmează să o domine este mai bogată şi mai multiplă. Înţelegerea acestei teze cere de drept o parcurgere a tuturor nivelurilor categoriale ale multiplicităţii şi unităţii. Ea începe cu unităţile simple matematice, se ridică apoi la structurile unitare ale naturii, la organism, la viaţa speciei, la unitatea conştiinţei, la unitatea comunităţii, a spiritului obiectiv şi a vieţii istorice. Pretutindeni apar alte diversităţi şi sînt dominate în alt mod.

În acelaşi timp, complexitatea diversităţii creşte natural progresiv ; ea devine din ce în ce mai greu de stăpînit, şi, în chip corespunzător, tipurile de unitate care urmează să exercite această dominaţie devin din ce în ce mai înalte şi mai rafinate. Dar odată cu nivelul lor, creşte şi putinţa turburării lor, posibilitatea ca ele să fie rătăcite, ba chiar fragilitatea lor : unitatea organică este mai vulnerabilă decît

cea pur dinamică, cea sufletească cu mult mai pasibilă de turburare decît cea trupească etc.

Aceasta însă înseamnă că, odată cu înălţimea nivelului lor, unitatea formaţiunilor devine mereu mai nedesăvîrşită : şi cele mai înalte tipuri de unitate nu sînt cele mai desăvîrşite, ci mai degrabă cele mai puţin desăvîrşite. Astfel stau lucrurile în chip general categorial. Peste raportul reciproc dintre înălţime şi desăvîrşire am mai dat deja şi din altă perspectivă.

Pentru estetică, aceasta înseamnă că nimeni nu se poate îndoi de faptul că, între formaţiunile acestei scări, obiectul estetic se află cam pe treapta cea mai de sus. Întrebarea este doar dacă el ocupă această situaţie potrivit desăvîrşirii lui, sau potrivit nivelului de fiinţare.

Primul nostru gînd este că e vorba aici de desăvîrşire : în adevăr, obiectul „frumos“ este acela la care răspundem afirmativ, pe care îl gustăm — şi cum poate avea loc aceasta altfel decît dacă unitatea lui este cea mai desăvîrşită dominare a diversităţii ? Şi totuşi nu este aşa. Există doar, în toate domeniile frumosului, şi urît ! Nicăieri, nici în arte, nici în natură, lucrurile nu sînt rînduite astfel încît totul să fie „frumos“, totul să urmeze oarecum legea formei şi a unităţii, ca o lege a naturii — fără putinţă de abatere, neclintit.

Lucrul acesta este mai bine cunoscut decît oriunde la om, a cărui urîţenie ne izbeşte, la ocazie, fiindcă sîntem deosebit de sensibili la ea. Dar acelaşi lucru există şi altfel, în artele înseşi, care totuşi se străduiesc conştient să creeze numai frumosul. Există şi în ele nereuşită.

Ce înseamnă însă aceasta ? Exprimat în categoriile unităţii şi diversităţii, aceasta înseamnă că unitatea artistică nu ştie totdeauna să stăpînească diversitatea cu care are de-a face (de exemplu, aceea a unui „material“ dat). Există cazuri în care diversitatea îi scapă printre degete — la pictorul care se îneacă în detalii, la poetul care adună o grămadă imensă de amănunte, de material, de lucruri amuzante, dar căruia îi lipseşte compoziţia întregului. Şi în muzică se întîlneşte acelaşi fenomen : lipsa de ansamblu, lipsa de formă, lipsa de unitate.

Este limpede : unitatea estetică, prin care ceva devine o operă de artă, trebuie în orice împrejurări să fie mai întîi creată. Ea nu este dată odată cu diversitatea — altfel decît în natură, unde diversităţi lipsite cu totul de unitate nu se găsesc deloc. În schimb, ea este o unitate de alt fel, de alt tip — şi, în linii mari, de un tip mai înalt. Crearea acestei unităţi de tip mai înalt este ceea ce urmăreşte arta. Ea trebuie, în opoziţie cu ceea ce e dat, să fie întrezărită intuitiv, trebuie de fapt să fie inventată (este o divinaţie).

În artele care nu ţintesc la reprezentare, lucrul acesta este de la sine evident ; aici, diversitatea nu este luată dintr-un material dat, ci este produsă ca joc liber cu forma însăşi. Aşadar, şi unitatea de care

ea este ţinută laolaltă trebuie la rîndul ei să fie produsă. Totuşi, chiar aici se poate observa unitatea intuită, ca principiu de selecţie. În artele reprezentative dăm peste un alt raport faţă de diversitate, deoarece aceasta este dată odată cu tema. Întrucît însă materialul tematic este luat din viaţă, şi viaţa este o diversitate fără margini, principiul de unitate intuit trebuie să intervină, ca principiu de selecţie, totodată într-un sens diferit şi nou, adică el trebuie să determine sectorul care ajunge la reprezentare directă.

c. *Alegere şi limitare*

Cu aceasta s-a conturat şi al treilea moment care importă în acest context : momentul alegerii şi al delimitării. Anume, alegerea din diversitatea care ne este dată, sau care se oferă în alt chip (fanteziei), şi limitarea legăturilor ei, care în viaţă sînt fără margini. A fost unul din primele puncte de vedere ale esteticii acela că obiectul artei se desprinde din legătura vieţii, lăsînd-o înapoia sa şi creînd o legătură nouă (Introd., 5) ; în toate domeniile, lucrul acesta s-a confirmat (celălalt spaţiu, cealaltă lumină, timpul celălalt şi viaţa cealaltă...). Dar nu numai în aceasta constă aici delimitarea.

Căci toate acestea sînt numai o delimitare exterioară, numai detaşarea faţă de legătura reală respectivă ; opera de artă ne vrăjeşte înaintea ochilor o altă bucată de lume, ea are deci nevoie de fenomenul încadrării, de o detaşare mai pronunţată. Aici însă nu este vorba numai de aceasta. Opera de artă are nevoie, încă, de o altă limitare a diversităţii ; o putem numi delimitare interioară. Totuşi, aceasta este numai o comparaţie.

Fiece material pasibil de reprezentare, fie el sensibil sau sesizat de fantezie, aduce cu sine o diversitate pe care ochiul nu o poate cuprinde ; şi cu cît el este mai concret sesizat, cu atît ea devine mai bogată. Diversitatea aceasta nu poate fi în întregime preluată în operă, ea ar sparge-o, ar face-o de necuprins cu ochii, i-ar răpi unitatea clară intuitivă şi astfel ar face însăşi modelarea întregului cu neputinţă.

Lucrul acesta nu se poate remedia decît într-un singur mod : printr-o selecţie a ceea ce este esenţial pentru operă — adică a ceea ce este esenţial pentru apariţia straturilor interioare ulterioare. Fenomenul acesta artistic este binecunoscut. El a fost denumit „eliziune“ şi desemnează omiterea de detalii. Lucrul acesta este destul de ciudat, deoarece forţa operei de artă stă tocmai în faptul că ea conţine detaliul şi nu vorbeşte altfel decît prin detaliu. Să nu uităm : în

opoziţie cu conceptul şi cu multe scrieri de ordinul gîndirii, din care detaliul rămîne exclus.

Aceasta este deci ceea ce realizează în fapt artele : ele se limitează — totdeauna dintr-un punct de vedere foarte determinat — la linia mare, şi anume la aceea care le importă. Sculptorul nu imită fiece mică neregularitate, deşi ea ar contribui din plin la viaţa operei. Pictorul alege lumini şi umbre determinate şi neglijează pe altele fără număr ; el nu pictează fiece pată de pe scoarţa copacului, fiece fir de iarbă al unei pajişti, ci indică astfel de forme prin trăsături alese cu economie ; la ocazie, el poate proceda şi numai prin trăsături grosolane, cum nu se „văd" în viaţă niciodată. El poate, în adevăr, conta pe ochiul spectatorului, care, urmînd intenţiile viziunii artistului, va vedea îndată copacul, pajiştea etc. întregind-o, şi ceea ce s-a indicat cu economie îi va fi îndeajuns.

O extremă de acest fel găsim în tehnica desenului multor gravori mari : ajung acolo uneori puţine trăsături ca să facă să apară o figură întreagă sau chiar să înfăţişeze o porţiune de peisaj cu trăsături cu totul caracteristice (gravurile lui Rembrandt).

Întregirea adusă de sesizarea aperceptivă este, natural, aici cu totul esenţială. Fără aceasta, omisiunea ar fi ceva pur negativ, un *modus deficiens*. Ea se dovedeşte însă a fi contrariul : imboldul la completare, la întregire. În acelaşi timp, ceea ce contează este numai faptul că artistul, cu indicaţiile sale, păstrează conducerea. Altfel, reprezentarea sintetică s-ar pierde în completări, s-ar emancipa, şi atunci n-am mai vedea opera artistului, ci ceva cu totul diferit.

Şi mai puternic se afirmă eliziunea în creaţia poetică. Cum este în genere cu putinţă să se prezinte, în puţine scene, o bucată întreagă de destin omenesc ? Ea constă, în adevăr, într-o devenire continuă de la clipă la clipă, timp de luni şi de ani întregi. O piesă de teatru însă, şi, în limite ceva mai mari, chiar un roman, comprimă evenimentele acestea într-o înşirare îngustă de scene — atît de îngustă, cum nu se întîmplă în viaţă poate niciodată, nici în ce priveşte conciziunea, nici în ce priveşte consecvenţa interioară.

Ultimele două puncte de vedere sînt, în adevăr, importante : viaţa desparte evenimentele — care, potrivit sensului lor, sînt strîns legate între ele — departe unele de altele ; şi, prin aceasta, omul (spectatorul din viaţă) pierde din ochi legătura de sens în care ele se află. Poetul, în schimb, înlătură tot ce nu este esenţial acestei legături şi ce s-ar putea opune sesizării ei. Prin aceasta, el condensează mersul evenimentelor, scoate plastic în relief unitatea lui ; pe scurt, el îi dă numai prin aceasta „forma" care îl detaşează.

Şi aici, „modelarea întru unitate", este în chip esenţial o funcţie de omisiune şi de selecţie : în aceasta, tocmai, constă arta compoziţiei

scriitorului, în faptul că el alege într-un anumit fel : el alege astfel încît o conexiune cît mai mare și mai bogată de evenimente să ajungă la apariție într-un număr cît mai redus de scene. Aceasta cere foarte multe lucruri : de exemplu, ca ceea ce a precedat intriga să fie împletit înăuntrul scenelor și să poată apărea într-însele, fără ca să fie „povestit" în chip nedramatic ; tot astfel, ca evenimentele ce se petrec între scene să ajungă la expresie clară într-însele. Aceasta este valabil nu numai pentru dramă.

Numai că această „limitare" interioară a „diversității", „omisiunea", etc. nu trebuie închipuită atît de negativ cum o exprimă conceptele. Orice limitare, atunci cînd pleacă de la esența lucrului, este în adevăr totodată determinație, precizare pozitivă. Ontologic, lucrul acesta este valabil în genere. Aici, el are în plus un sens particular. Pozitivul stă în întregirea prin reprezentare, înăuntrul conștiinței intuitive ; se poate spune tot astfel, în apariția a ceea ce nu este dat direct sensibil. Acestea sînt expresii echivalente pentru același raport.

Cum se face însă că diferiții spectatori, care trebuie totuși să întregească fiecare pentru sine ceea ce s-a omis, nu întregesc lucruri deosebite, ci unul și același lucru, — de pildă, scene care nu sînt înfățișate sau povestite, ei le au totuși concret în fața ochilor, din indicațiile date ? Căci de aceasta este totuși vorba, și numai cînd condiția aceasta e îndeplinită, opera literară face efectul unei opere identice. Întrebarea aceasta este foarte elementară, însă, în chip manifest, ea este centrală.

Nu există decît un singur răspuns satisfăcător : dirijarea completării trebuie să plece ea însăși de la opera de artă, și ea trebuie să fie strictă, infailibilă, — cel puțin cînd se poate conta pe maturitatea corespunzătoare și pe nivelul moral-cultural al celui care o receptează.

Că există în genere o atare dirijare, nu este de la sine înțeles. Să ne gîndim că și altfel, în viață, sîntem reduși la completarea noastră — anume, în ce privește întîmplările „la care am fost martori" din destinele altor oameni : în realitate, noi trăim foarte puține lucruri direct, trebuie să ne întocmim neîncetat o imagine a evenimentelor, din ceea ce am trăit, am auzit, pe jumătate am presimțit. Și cît de lesne ne putem face o imagine falsă : acesta este chiar cazul obișnuit !

Aceasta trebuie să avem în vedere cînd este vorba de dirijarea completării care intervine în receptarea operei de artă : ceea ce în viață de cele mai multe ori ne lipsește, orientarea către esențial, este prezent cu forță uimitoare în opera de artă. Și dacă ne întrebăm mai departe, în ce constă ea în definitiv, lucrul din urmă și cel esențial, firește, nu poate fi spus nici aici ; atîta doar poate fi lesne văzut, că deja omisiunea corect repartizată a detaliilor acționează ca dirijare

spre altceva. Acesta este reversul afirmativ al aparentului *modus deficiens*.

Dar nu este numai aceasta. Să ne gîndim la felul în care scriitorul împinge anumite evenimente (sau chiar numai intenţii, reziduuri morale, resentimente etc.) în centrul interesului. Tocmai prin faptul că le ţine mereu în întuneric şi sileşte astfel fantezia cititorului sau a spectatorului să se ocupe mai intens de ele, să le descifreze, să le tălmăcească.

Să nu se spună că acesta este un pur truc artistic, un mijloc de a crea tensiune. Dimpotrivă, este dirijare autentică a fanteziei întregitoare, stimularea ei la încordarea ei cea mai înaltă şi la activitate autonomă — ca să nu spunem, la participare poetică, la creaţie. In fapt, poetul imită în aceasta viaţa însăşi. Căci în felul acesta ne arată propria noastră trăire conflictele omeneşti — totdeauna pe jumătate în umbră, pe jumătate descifrabil — numai că împrăştiate larg şi amestecate cu o mie de lucruri, care ne abat de la ele. Scriitorul prezintă aceleaşi indicaţii concentrate, oarecum purificate de elementele turburătoare. Şi astfel dirijează cu mînă sigură şi în chip intuitiv fantezia întregitoare.

Acest raport este, evident, încorporat într-un fel anumit în succesiunea straturilor. Se pune deci întrebarea, cum este el încorporat şi căror straturi le este propriu.

Răspunsul nu poate fi cu totul unitar, întrucît artele — chiar dacă ne oprim numai la cele care ţintesc la reprezentare — nu sînt la fel sub acest raport : planul în care au loc alegerea, omisiunea, concentraţia etc. este în artele plastice încă pur sensibil, în poezie însă este un plan al reprezentării, şi anume al reprezentării călăuzite de cuvînt. El se găseşte deci o dată mai aproape de materie, de cealaltă dată de „materialul“ tematic, şi ţine în primul caz mai mult de modelarea exterioară a materiei (culoare, lumină, umbră în pictură), în al doilea caz mai mult de modelarea interioară a materialului (a succesiunii scenelor în creaţia poetică). Totuşi, se poate foarte bine spune ceva comun despre semnificaţia ei, ceva care, probabil, *mutatis mutandis*, va putea fi valabil dspre artele care nu urmăresc reprezentarea : alegerea are loc în straturile de mijloc ale operei de artă, nu ţine deci nici de primul plan real-sensibil, nici de părţile cele mai interioare ale planului din spate, ci se produce în straturile exterioare ale celui din urmă.

Lucrul acesta, în creaţia poetică, se poate imediat vedea, acolo unde „materialul“ este restrîns, prescurtat, condensat prin acest procedeu ; alegerea cade aici în stratul modelării scenelor şi în cel următor, în care deja el s-a ridicat la unitatea mai mare, a acţiunii

şi a destinului. Sînt tocmai straturile în care se cere mai mult decît oriunde concreţiune, vivacitate, apropiere de viaţă şi intuitivitate.

Dar şi în pictură e vorba tot de straturile de mijloc (straturile exterioare ale planului din spate). Căci aici, planul din spate începe deja cu spaţialitatea şi corporalitatea lucrurilor care apar pe pînză ; asupra acestora — mai ales în ce priveşte „lumina în tablou“ — trebuie să se exercite selecţia şi modelarea obiectualităţii aşa cum o vede pictorul.

Important în aceste consideraţii este, înainte de orice, un lucru : în ele s-a indicat punctul în care analiza stratificaţiei e legată de analiza formei. Căci la prima vedere s-ar fi putut părea că ele sînt fără convergenţă una cu alta. Lucrurile, evident, nu stau astfel. Şi nu este o întîmplare că, de la primul pas, noi sîntem atît de insistent îndreptaţi spre straturile de mijloc.

De îndată ce am sesizat în principiu succesiunea straturilor, nu mai este cu putinţă să facem un pas mai departe fără să ne lovim mereu din nou de ea.

CAPITOLUL 17. MODELAREA EŞALONATĂ ÎN ARTE

a. *Specificul modelării artistice*

Lucrurile acestea constituie aici numai un prolog. Întrebarea principală care se ridică este acum : de ce fel este în genere modelarea artistică — în opoziţie faţă de modelarea de alt fel, de ex. de cea ontică, sau tot astfel de modelarea subiectivă a reprezentării ; şi poate mai ales în opoziţie cu modelarea activă a lucrurilor, în activitatea practic-umană, ca şi cu modelarea situaţiilor de viaţă prin acţiunea omenească ?

Dacă plecăm şi aici de la artele care ţintesc la reprezentare, atunci primul lucru peste care dăm este faptul că e vorba de o remodelare *(Umformung)* a materialului : materialul pe care îl preia arta nu este pur şi simplu reprodus, ci transformat în altceva. Acesta este temeiul pentru care toate teoriile imitaţiei sînt greşite, oricît începuturile artelor ar consta în imitaţia a ceva dat.

Despre felul în care trebuie înţeleasă o atare „remodelare“ *(Umgestaltung)*, ne-a dat o noţiune capitolul precedent. De ea ţin momentele alegerii, omisiunii şi dirijării oricărei reprezentări întregitoare, prin opera de artă însăşi. Dar este evident că ceea ce are loc aici nu este doar această remodelare. Există, dimpotrivă, în spatele ei o alta care este mai fundamentală şi contribuie deja la determinarea selecţiei.

Pentru această remodelare sînt caracteristice următoarele puncte, care parte rezultă din ceea ce a fost deja tratat, parte trec dincolo de aceasta.

Este mai întîi transformarea a ceea ce e uman-sufletesc în ceva ce nu este sufletesc şi nu este uman : în materia artei (cuvîntul, culoarea, piatra) ; sau, acolo unde nu este vorba de ceva sufletesc, ca în anumite teme ale picturii şi ale sculpturii, se imprimă cel puţin ceva viu materiei lipsite de viaţă.

Modul acesta de transformare este identic cu obiectivaţia ca atare. Deja ea singură este legată de o remodelare a conţinutului, fie şi numai fiindcă nu orice fel de modelare este posibilă în orice materie.

De obicei, lucrul acesta se uită — anume că deja aceasta este o remodelare — în faţa plasticităţii „reprezentării" *(Darstellung)*. În sine însă este de la sine înţeles că un „cap dăltuit în piatră" este altceva decît capul unui om viu, care îi serveşte de model. Şi nimănui nu i-ar trece prin minte să le confunde. Tot astfel, persoana înfăţişată poetic este altceva decît omul viu. Cu aceste lucruri atît de simple începe „remodelarea".

Există, al doilea, transformarea în ceva ireal. În aparenţă, lucrul acesta e în contradicţie cu primul punct ; căci tocmai „materia" în care e modelat materialul tematic este cu totul reală. Cum poate fi deci remodelarea în materie în acelaşi timp transformare în ceva ireal ?

Lucrul acesta se poate explica în felul următor : modelarea întru materie *(Einformung)* nu este totuşi trecere în existenţă efectivă (respectiv, realizare), ci doar reprezentare *(Darstellung)*, şi aceasta nu îşi tăgăduieşte alteritatea sa. Personajele pe care le creează poetul nu sînt realizate efectiv de el ; la fel, lucrurile pe care le prezintă pictorul : ele rămîn toate nereale, nici nu simulează o realitate.

Mult mai degrabă se poate vorbi de o derealizare *(Entwirklichung)*, şi anume într-un dublu sens : 1. de suspendare în altă sferă, de situare oarecum alături de realitate, şi 2. de modificare sau omitere a multor detalii, fără care realul nu ar putea niciodată subzista. Ceea ce este înfăţişat trebuie totuşi să aibă ca suport o materie oarecare, altfel rămîne suspendat în reprezentare, pur subiectiv, şi nu ajunge deloc la obiectivaţie. Cu cea din urmă abia începe însă obiectualitatea estetică.

Lucrurile acestea pot fi rezumate poate astfel : cu toată realizarea formei — a celei deja alese — în materie, materialul tematic rămîne totuşi de-realizat. Sau : în timp ce forma este realizată în materie, obiectul înfăţişat este desprins totodată de realitate şi opus ei.

Momentul al treilea constă în faptul că remodelarea se face în planul intuitivităţii *(Auschaulichkeit)*. El nu se confundă nici cu cel dintîi, nici cu al doilea ; materia este în adevăr intuitivă, dar numai

în sensul intuiţiei prime, al percepţiei, şi despre ea nu mai este vorba în modelarea „materialului" tematic — sau totuşi este vorba numai ca mijloc. Domeniul irealului însă este în genere cu totul neintuitiv ; el are deja nevoie de o modelare particulară, pentru a deveni intuitiv.

Pentru opera de artă de orice fel, tocmai această latură a modelării are o pondere deosebită. Căci cea mai mare parte a „materialului" este de la natură neintuitiv : lucrurile ce ţin de suflet şi cele organice — ultimele sînt adînc ascunse — ; în viaţă, e drept, avem o cunoştinţă intuitivă a lor, dar foarte lacunară şi în parte numai ca un sentiment obscur, fără intuiţie concretă.

Poetul, pictorul, sculptorul, ba chiar muzicantul ridică aceste lucruri din nebulozitatea şi impalpabilitatea lor şi le fac „mijlocit" capabile de a fi văzute, auzite, reprezentate ; ei le fac să apară în plăsmuirea unor scene concrete sau în atitudinea interioară a unui chip pictat, sau în foşnetul şi stingerea plinătăţii tonurilor.

Momentul hotărîtor în acelaşi timp este menţinerea strictă a irealităţii, ba poate chiar abia derealizarea resimţită. Aceasta, în adevăr, nu contrazice intuitivitatea. Se vădeşte aici faptul că legătura strînsă între realitate şi intuitivitate, pe care o presupunem de cele mai multe ori în viaţă, nu este îndreptăţită în domeniul artelor. Există o intuitivitate de ordin mai înalt, pe care în măsura aceasta, singure artele o procură. Ea este identică în fapt cu „a doua intuiţie", care continuă percepţia, dar trece îndată în opoziţie faţă de ea şi posedă privilegiul libertăţii interioare : acela de a intui ceea ce real nu există.

Cînd luăm la un loc ultimele două puncte : remodelarea în irealitate şi cea în intuitivitate, căutăm fără să vrem ceva pozitiv, care să le cuprindă cu adevărat împreună. În mod cu totul satisfăcător, un astfel de principiu nu poate fi formulat ; totuşi el a fost văzut de toţi cei care şi-au pus în genere întrebarea, şi de cele mai multe ori a fost desemnat ca „Idee".

Aceasta însă era înţeleasă prea lesne în felul platonic, ca o anumită puritate şi desăvîrşire ; fără să lipsească de obicei nici generalitatea „Ideii". Trăsătura din urmă arată însă greşeala. Căci în felul acesta s-ar pierde intuitivitatea.

Trebuie mai degrabă să plecăm de la esenţa ontică a fiinţei ideale, aşa cum o cunoaştem din plăsmuirile matematice sau valorice : indiferentă faţă de realitate şi irealitate, dar deschizînd mai mari posibilităţi decît realul.

O atare existenţă ideală nu au însă plăsmuirile care apar în straturile planului din spate al operei de artă — de ex. personajele poetice ; altfel, ele ar urma să poată fi sesizate independent, de oricine, şi fără opera de artă. Ceea ce nu este cazul. Tot astfel, ele nu sub-

zistă cu adevărat veşnic, în afara timpului, ci sînt dependente de foarte multe accidente istorice (păstrarea textului şi prezenţa unui spirit viu adecvat).

Fără îndoială însă, figurile acestea „apar" ridicate în atemporalitate şi idealitate. Şi lucrul acesta este de la sine înţeles, căci ele nu au în genere decît modul de existenţă al apariţiei — cu toate condiţionările care ţin de aceasta (să ne amintim aici de raportul de trei, respectiv de patru termeni, cap. 5 b). Dacă vrem să fim precişi, trebuie deci să spunem că plăsmuirile de acest fel se află, fără îndoială, ridicate în idealitate ; totuşi numai într-o idealitate a apariţiei. Şi aceasta tocmai este suficient pentru plăsmuirile poeziei, ale picturii etc. *

Căci idealitatea aceasta a apariţiei reuneşte înălţarea peste timpuri şi peste conexiunile reale cu cea mai concretă intuitivitate. Şi această sinteză importă aici. În măsura aceasta se manifestă aici cu adevărat ceva din intuitivismul platonic. Numai că într-o perspectivă cu totul diferită decît credeau de pildă Schelling şi Schopenhauer.

b. *Eşalonarea modelării după straturi*

Punctele din urmă arată deja limpede cît de strîns este legată problema modelării în opera de artă de succesiunea straturilor pe care ea se construieşte : „idealitatea în apariţie" care rezumă primele patru momente ale „remodelării" este o funcţie a raporturilor de apariţie care îşi exercită acţiunea din strat în strat — atîta cel puţin cît se întinde în genere stratificaţia în obiectul estetic.

Devine acum necesar să valorificăm această „funcţie" pentru problema modelării. Dacă ar exista o posibilitate să analizăm pînă la capăt „structural", pur ca atare, modelarea estetică, atunci am putea alege aici un drum mai direct, — în felul de pildă în care biologia descrie şi analizează forme organice, ontologia forme structurale. Posibilitatea aceasta nu ne e dată : ea ar fi egală cu dezvăluirea secretului productivităţii artistice în genere. Descoperirea aceasta este însă interzisă înţelegerii filosofice.

Ce ne rămîne este descrierea raporturilor de modelare subzistînd între straturile obiectului estetic. Aici sînt hotărîtoare următoarele puncte :

1. Fiece strat al obiectului estetic are felul lui particular de modelare, care nu se reduce la acela al altui strat.

* Cu privire la idealitatea apariţiei cf. N. Hartmann, *Das Problem des geistigen Seins*, 1933 (1949), cap. 50 b şi 51 d-f.

2. Această autonomie conţine însă şi o dependenţă : în felul, anume, că totdeauna modelarea stratului anterior este suficientă pentru apariţia stratului imediat următor.
3. În efectul total, modelarea cea mai exterioară, cea sensibil dată, este, în cele din urmă, determinată de ce îi este mai eterogen, — de ceea ce se află mai departe în spate şi pe care este sarcina ei să-l ducă la apariţie.

Se vede că în aceste trei puncte este cuprins un întreg program, care ar trebui de drept urmărit de-a lungul tuturor artelor. Îl vom lămuri aici, rezervîndu-ne completări ulterioare, numai prin cîteva indicaţii.

Primul punct priveşte modelarea particulară a fiecărui strat. In poezie, modelarea limbajului (aşadar, a „materiei") este, evident, diferită de modelarea lucrurilor exprimate ; şi anume chiar dacă luăm din acestea numai ceea ce „apare mai întîi" (adică stratul cel mai exterior al planului din spate), aşadar, ceea ce arată direct numai mişcarea, mimica şi vorbirea personajelor.

Şi iarăşi, modelarea acestei mişcări, mimici şi vorbiri „arătate" (reproduse în reprezentarea dirijată) e deosebită de modelarea situaţiilor şi acţiunilor. Aşa cum poetul poate alege cuvintele în mod foarte diferit, pentru a face să apară aceeaşi mişcare şi mimică, tot astfel şi momentele mişcării şi ale mimicii personajelor sale — sau chiar cuvintele şi replicile lor —, el le poate alege foarte diferit, pentru a aduce la intuiţie mijlocită interiorul relaţiilor particulare interumane, ale situaţiilor şi acţiunilor. Să se compare felul cum povestitori diferiţi desfăşoară situaţii de viaţă relativ comparabile înaintea ochilor noştri, şi vom vedea ieşind clar în lumină autonomia modelării în fiecare din aceste straturi.

Raportul acesta continuă mai departe : cînd înapoia planului situaţiilor iese la suprafaţă un altul privind specificul sufletesc al unor personaje singulare sau al unui întreg mediu uman, trebuie ca şi în aceasta să intervină iarăşi o modelare proprie şi diferită — şi anume atît în alegere, cît şi în dirijarea reprezentării. Poetul nu poate analiza în faţa noastră un caracter cu toate sinuozităţile lui ; el îl poate doar înfăţişa aşa cum îl trădează evenimentele ocazionale, în viaţă : fulgerător, în trăsături izolate, luminat de felul său de a acţiona în situaţii date ale vieţii. El are însă libertatea de a alege în mod potrivit situaţia de viaţă şi acţiunea, în scopul acestei „înfăţişări". El păstrează astfel intuitivitatea concretă chiar în ceea ce nu este dat direct intuiţiei zilnice.

Şi tot astfel stau lucrurile cu stratul următor, al întregului destin uman, pe care poetul nu îl poate reda decît în mici sectoare : avem

şi aici o modelare a unui întreg mai mare, plecînd de la porţiuni determinate — dar astfel încît acestea se reunesc în intuiţia globală.

Acesta este doar un exemplu. Căci în alte arte, succesiunea straturilor este alta decît în creaţia poetică. Pe deasupra, seria straturilor în creaţia poetică nu este epuizată cu aceasta ; urmează încă ultimele straturi interioare. Este însă în orice caz lesne de văzut că şi pentru ele se potrivesc consideraţii asemănătoare, ca de exemplu pentru ideea personalităţii ; nu mai puţin însă şi pentru universal-umanul.

Se pot pune lesne alături de acestea raporturile din pictură. „Tehnica picturală" (tratarea culorii, tuşa etc.) este în sens eminent modelare ; totuşi, direct, numai o modelare a primului plan real. Modelarea spaţialităţii tridimensionale, a „luminii în tablou", şi a obiectelor fizice este, desigur, modelare, dar în chip manifest o cu totul altfel de modelare, care faţă de cea dintîi poate varia cu o anumită libertate. Tot astfel, reprezentarea mişcării este o modelare de al treilea fel ; şi înapoia acesteia, straturile următoare : acela al acţiunii, al atitudinii sufleteşti, al dispoziţiei, al convingerilor, sau acela al caracterului unor personaje singulare etc. — ele toate sînt în unul şi acelaşi tablou modelări de un fel propriu, remodelări ale realului intuit sau chiar ale unui conţinut ideal, intuit interior — în planul intuiţiei clare ; dar ele sînt tot atîtea modelări diferite, care nu se amestecă niciodată între ele, deoarece fiecare îşi are sensul ei propriu, pe planul ei, şi numai pe el — cu selecţie, condensare şi dirijare —, şi pe un altul nu are nimic de căutat. Nu se pot, de exemplu, modela adîncimea spaţiului sau raporturile de lumină, pe acelaşi plan pe care se înfăţişează ţinuta şi atitudinea sufletească ; sau să se modeleze latura personal-ideală a unui portret, acolo unde este vorba de mişcare şi de vivacitate. Fiecare trebuie să-şi primească modelarea sa particulară, în stratul său.

În artele care nu urmăresc reprezentarea, lucrurile nu stau, în fond, altfel — în măsura în care domnesc în ele raporturi de stratificaţie. Lucrul acesta se poate vedea bine în muzică. Aici, straturile exterioare şi cele interioare se despart deosebit de tare unele de altele : cele dintîi se mişcă în întregime în unităţile eşalonate ale edificiului compoziţional, cele din urmă în lumea sufletească a sentimentelor şi a dispoziţiilor.

Deja această eterogeneitate — ea constituie în cele din urmă minunea muzicii — ajunge pentru a face palpabilă, fără echivoc, desăvîrşita deosebire între modelarea în elementul sonurilor şi în cea în elementul sufletesc care apare. Să ne amintim cum aceeaşi temă uman-sufletească se poate „pune pe note", în muzica de lied, în chip foarte diferit, fără ca să putem spune că numai una din compoziţii

s-ar „potrivi“ textului. Şi, pe de altă parte, să ne amintim cum opere de muzică „pură“ pot fi interpretate sufleteşte, în anumite împrejurări, în chip foarte diferit. Şi chiar acolo unde această multiplicitate de interpretări îşi găseşte limita, pe latura pur afectivă, modelarea muzicală a edificiului rămîne ceva cu totul diferit de conţinuturile sufleteşti, cu modelarea lor.

Acelaşi lucru se poate vedea deja înăuntrul straturilor exterioare. Structura unei mişcări, de pildă, nu este încă determinată prin „motivul muzical“ (unitatea cea mai mică). Tot astfel şi invers : motivul trebuie, desigur, bine ales, pentru a construi o mişcare determinată (de exemplu, un final de o anumită însufleţire) ; dar lucrurile nu stau în felul că nu s-ar găsi decît un singur motiv pentru ea. Se poate scrie chiar — ducînd lucrurile la extrem —, în anumite împrejurări, aceeaşi mişcare pe o altă temă (motiv). Aceasta contrazice doar terminologia admisă în teoria muzicii, care, tocmai, nu distinge strict aici între temă şi construcţie, şi de aceea numeşte mişcarea compusă pe un alt motiv, *a limine,* o mişcare deosebită.

Ceea ce rezultă din toate acestea cu claritate este, pe lîngă concluziile deja trase, faptul că ponderea principală în acea independenţă a modelării straturilor obiectului cade pe straturile de mijloc : pentru stratul real din faţă, ea este aproape de la sine înţeleasă, căci percepţia îşi are, cum ştim, în toate domeniile simţurilor, propria ei legitate ; şi aceasta trebuie satisfăcută, ca să se ajungă la un efect estetic. Pentru straturile ultime din spate însă, independenţa modelării nu mai este atît de importantă : ceea ce ţine de Idee trece dincolo peste îngustimea chiar a esteticului pur — de cele mai multe ori, în domeniul moral.

Nici planul din faţă, nici conţinutul ultim, mai adînc, al Ideilor nu sînt, luate pentru sine, formaţii estetice. Punctul critic se găseşte, în orice privinţă, în straturile de mijloc : în straturile mai adînci din faţă şi în cele mai puţin adînci din spate. Acestea sînt cele în care intervine bogăţia concretului şi a intuitivului, cele în care se află deci şi cea mai mare varietate de modelare.

Trebuie, în adevăr, să avem în vedere că extrema bogăţie de conţinut a operei poetice, picturale, muzicale etc. se reazemă tocmai pe aceste straturi ; şi anume în prima linie pe faptul că modelarea este aici etajată foarte dens. Ceea ce iarăşi îşi trage farmecul său înalt din independenţa fiecăreia din aceste modelări suprapuse una peste alta. „Sufletul“ odată ridicat la intuiţie interioară — mai înaltă — este oarecum copleşit de varietatea formelor. El priveşte prin prisma unei modelări, şi dă îndată peste o alta, care se află în spatele celei dintîi. El nu ajunge la repaus, este tîrît din viziune în viziune.

c. *Legătura modelării în straturi*

Al doilea punct spunea că în independenţă este conţinută totdeauna şi o dependenţă, astfel încît totdeauna modelarea stratului din faţă este suficientă pentru apariţia celui care îi urmează în spate. Ce fel de dependenţă este însă aceasta ? Şi cum se împacă ea cu independenţa modelării în fiece strat ?

La aceasta trebuie să răspundem mai întîi că este aceeaşi dependenţă ca aceea pe care am cunoscut-o în raportul de apariţie în genere. Fiece strat este conceput astfel, încît să facă să apară pe cel care îi urmează în adîncime. Numai faptul că este vorba aici de raporturi de modelare este acum nou.

De ce este însă oare acest raport un raport de modelare ? Pînă acum se părea mereu că raportul de modelare şi cel de apariţie ar fi mai degrabă opuse unul altuia. Se punea doar serios întrebarea dacă, alături de frumosul care constă în apariţie, n-ar mai exista un alt frumos, care s-ar reduce la purul joc al formelor. Şi în ce priveşte ornamentica, lucrul acesta nu poate fi contestat. Cum se împacă aceasta cu dependenţa modelării în succesiunea straturilor operei de artă ?

Este evident fals să despărţim modelarea şi apariţia atît de mult una de alta. Ele sînt în realitate strîns legate împreună. Distincţia este mai întîi în genere numai de ordin metodologic : nu putem, în fond, să „analizăm" forma estetică în nici unul din straturile ei, ea este şi rămîne secretul artei ; numai în anumite trăsături exterioare, ea poate fi caracterizată. Noi putem, în schimb, foarte bine să analizăm raportul de apariţie. De aceea, acesta a fost pus la început şi a fost tratat întîi pentru sine, ca şi cum el nu ar fi un raport al formei. Opoziţia aceasta metodologică nu este îngăduit să o dăm drept o opoziţie absolută, adică ţinînd de esenţa lucrului.

Trebuie, înainte de a merge mai departe, să prevenim încă o dată orice confuzie între opoziţia de care e vorba aici şi aceea dintre „formă" şi „conţinut". Aceasta din urmă este, în parte, numai aparentă : „forma" şi „materialul" pot fi distinse fără echivoc, dar materialul lipsit de formă nu este „conţinut" al operei de artă — şi anume în nici unul din straturile sale —, ci numai materialul modelat. De aceea, această opoziţie nu ne poate fi aici de nici un folos. Şi rămîne adevărat că însuşi „conţinutul" — dacă admitem valabilitatea termenului — constă totdeauna esenţial în formă.

Dovada însă a raportului de formă ascuns în raportul de apariţie nu poate fi adusă decît descriptiv, pornind de la structura straturilor operei de artă. Trebuie pentru aceasta să facem iarăşi apel la o selecţie de fenomene, care, fireşte, nu poate fi completă, ci caută să

sesizeze situaţia numai acolo unde ea poate fi relativ sesizată, — aşadar, e o selecţie relativ arbitrară.

Să plecăm de la sculptură, în care modelarea materiei în planul din faţă este o modelare real spaţială. Cum ajunge sculptorul să facă să apară mişcare şi viaţă, în timp ce totuşi figurile sale sînt nemişcate şi ca atare lipsite de viaţă ? În întrebarea aceasta este vorba, aşadar, de raportul stratului real sensibil, faţă de cele două imediat următoare, straturile exterioare ale planului din spate. Căci nici mişcarea nu este încă viaţă, şi aceasta „apare" abia în cea dintîi, ca ceva în plus, — care, natural, poate şi lipsi, cînd artistului îi lipseşte măiestria necesară.

Cum am spus, noi nu putem arăta, în însăşi esenţa ei intimă, procedarea artistului. Atîta însă cel puţin este vizibil, că el ajunge la rezultat prin modelarea originală a planului din faţă (adică a materiei reale, a argilei, a pietrei). Nu există alt drum pentru a face să apară mişcarea, şi cu atît mai mult viaţa.

Sculptorul, e adevărat, „dă formă" direct numai poziţiei de o clipă a membrelor, în faza aleasă de el a mişcării, de ex. a *Luptătorilor,* într-un singur moment al luptei lor ; dar el alege faza astfel, încît într-însa se exprimă mijlocit mişcarea ; el dă formă, aşadar, mişcării luptei pe care vrea să o arate, modelînd static faza. Şi pentru aceasta, într-însa trebuie făcut să se vadă tot ce este caracteristic pentru faza mişcării (poziţia, jocul muşchilor etc).

Tot astfel se petrece lucrul mai departe, în raport cu stratul următor : acela al vivacităţii. Viaţa deja nu mai este ceva direct spaţial, ceea ce mişcarea continuă încă să fie. Dar viaţa se exprimă în mişcare ; de aceea poate fi exprimată şi artistic într-însa. Sculptorul face aceasta, arătînd tensiunea şi efortul în angajarea întregului corp. Pe acestea însă, el poate foarte bine să le dăltuiască în modelarea spaţială a fazei mişcării.

Momentul modelării planului din faţă, care înfăptuieşte această minune, este extraordinar de subtil. El poate sta în cele mai fine raporturi cantitative. Aceste subtilităţi ale modelării, analiza nu le poate urmări ; ea poate doar apela la intuiţia vie, estetică a spectatorului. Să ne aşezăm în faţa *Luptătorilor* şi să ne întrebăm, care amănunte ale grupului fac să apară încordarea, lupta, viaţa. Vom putea găsi şi indica unele din ele, dar nu vom epuiza bogăţia formei, în măsura în care ea face să apară altă formă (mişcare şi viaţă). Cu atît mai sigur simţim cum forma care apare atîrnă de forma vizibilă, şi cum opera de artă constă tocmai în faptul că aceasta este suficientă pentru cea dintîi.

Şi cum face compozitorul, cînd vrea să exprime „pasiunea", „nostalgia", „durerea secretă" sau „liniştea solemnă", „măreţia sublimă"

sau orice altceva ? Să luăm seama că exemplele acestea se află încă toate în afara muzicii programatice şi privesc conţinutul sufletesc, adică straturile interioare, ale muzicii pure.

Nici o îndoială că nici lui nu îi este deschisă decît calea modelării straturilor exterioare ale muzicii, astfel încît ele să facă să apară formele sufleteşti respective. Nu există nici un alt drum pentru expresia muzicală a interiorităţii umane.

Straturile exterioare ale muzicii sînt acelea care nu îngăduie într-însele teme sufleteşti, ci se mişcă în modelări pur sonic-muzicale, avîndu-şi totodată în acestea propriile lor „teme". Cum poate deci muzicantul să facă să apară modelarea sufletească în modelarea structurii muzicale ?

Răspunsul la aceasta l-am dat, fără a ţine seama încă de problema formei, mai sus (cap. 14 c), în felul că : într-un anumit punct, muzica este înrudită din temelie cu viaţa sufletească ; ambele sînt desfăşurate în timp, ambele constau în curgere, în trecere continuă, în mişcare ; ambele se mişcă în contrastul încordării şi destinderii, al excitaţiei şi potolirii.

Aceasta constituie opoziţia lumii sufleteşti faţă de lumea exterioară, în exact aceeaşi măsură ca aceea a muzicii faţă de artele plastice. Şi de aceea poate reda muzica, în fluenţa, trecerea, mişcarea ei, cu atîta apropiere şi intuitivitate, fluenţa, trecerea şi mişcarea vieţii sufleteşti (...unduirea, creşterea, descreşterea, stingerea, mugetul, furtuna, goana, fuga... şi stăpînirea acestor puteri dezlănţuite...).

Elementele acestea sînt conţinute în forma muzicală însăşi, participă la alcătuirea ei şi sînt auzite ca atare. Mai precis : ele sînt cuprinse în toate cele trei straturi exterioare ale planului muzical din spate — de la „tema" muzicală pînă la mişcare şi la întreaga sonată. De unde urmează că ele nu au nevoie să fie adăugate modelării edificiului, că, dimpotrivă, modelarea muzical-compoziţională este aceea care face să apară modelarea sufletească (emoţia etc.)

Raportul acesta îl putem urmări mai departe pînă în amănunte foarte subtile — de ex., în schimbarea motivelor, în efectul sonic al unei modulaţii, intervenţia neaşteptată a unei „dezvoltări" noi, sau chiar numai a unui pianissimo... El poate fi urmărit şi înăuntrul straturilor exterioare, din strat în strat ; tot astfel, de la stratul exterior mai adînc la stratul interior mai adînc etc.

Dar cu aceasta n-am mai adăugat nimic nou. Important este doar raportul fundamental pe care l-am indicat. Şi el este, evident, dovada dependenţei modelării în succesiunea straturilor ; adică a eşalonării planurilor de modelare, independente în sine, planuri în virtutea cărora modelarea mai adîncă şi apariţia ei atîrnă de modelarea care o precede.

Ca un al treilea domeniu să adăugăm și aici pe acela al poeziei. Ea împărtășește cu muzica temporalitatea dimensiunii principale în care ea se mișcă. Și în ea, mișcarea și fluxul vieții sufletești sînt cele care dau straturilor mijlocii plinătatea conținutului. Dar asemănarea este numai aparentă.

Lucrul acesta se vede îndată cînd trecem de la raportul de apariție la raportul de formă. Muzica poate „zugrăvi", oarecum direct, mișcarea sufletească ; aceasta, poezia nu o poate face, sau doar în mică măsură, în sunetul cuvintelor. Poezia, dimpotrivă, face aici același ocol pe care cunoașterea noastră despre suflet îl face în viață : ea pleacă de la mișcare și de la mimică, trecînd prin situație și acțiune, de aici trece la interioritatea morală a caracterului personajelor, și mai departe la grupe întregi de evenimente, la totalități de viață și de destin. Ea răspunde astfel straturilor poeziei pe care le-am dezvoltat mai sus.

În ce măsură se poate spune că este vorba aici de raporturi de modelare ? Sau, pentru a preciza întrebarea : cum face poetul să apară lucruri atît de interioare ca situațiile și acțiunea, în mișcarea și mimica reprezentată spațial ?

El nu face altfel decît viața însăși : el modelează exteriorul și vizibilul și le face, prin mijlocirea cuvîntului, să apară așa cum le-am vedea noi în viață, ca martori vizuali ; prin modelarea aceasta a exteriorului însă — cu toate mijloacele selecției și dirijării —, el face totodată să se oglindească într-însul și să „apară" reprezentării interiorul. Căci mimica și mișcarea sînt trădătoare și spun totdeauna mijlocit ceva despre conținutul sufletesc pe care ele trebuiau poate tocmai să-l tacă și să-l ascundă.

În felul acesta, poetul modelează în chip mijlocit, prin modelarea exteriorului, totodată mișcările interioare : situația, în măsura în care este condiționată de tensiuni sufletești, acțiunea împreună cu șovăielile ei, cu lupta și decizia.

În mod corespunzător, modelarea merge mai departe în succesiunea straturilor ; în acțiune, poetul modelează caracterul și etosul personajelor sale ; și în acesta din urmă și în tot ce precedă, luate împreună, el dă formă unui întreg destin omenesc.

d. *Determinarea formei pornind dinăuntru*

Dacă strîngem laolaltă aceste lucruri, devine clar de ce încercările esteticii de a rezolva enigmele frumosului printr-o analiză unitară a formei erau condamnate să dea greș. Forma unei opere de artă

era concepută ca ceva unitar sesizabil. Ea însă nu este astfel. Ea este eşalonată, şi totuşi, pe fiecare treaptă, formă independentă, implicînd cu toate acestea o dependenţă foarte determinată. Un raport atît de complicat nu se bănuise într-însa, nici pe departe. Totuşi, momentul dependenţei nu este încă epuizat.

Al treilea punct spunea că : în efectul total, modelarea cea mai exterioară este deja determinată de ceea ce îi este cel mai eterogen, de ceea ce se află mai departe în spate. Aceasta pare la prima vedere să contrazică punctul anterior. În adevăr, acesta spunea că totdeauna modelarea stratului mai din faţă trebuie să ducă la înfăptuirea apariţiei celui din spate, ordinea dependenţei în apariţie fiind în chip manifest aceea a stratului din spate, de cel din faţă. Atunci însă, în efectul ultim al întregii succesiuni de straturi, ar trebui ca nu modelarea cea mai exterioară să depindă de cea mai interioară, ci aceasta de cea dintîi.

Aporia aceasta are la bază o iluzie. Ea se rezolvă ca cea teoretică între *ratio cognoscendi* şi *ratio essendi* : în raportul de apariţie, totdeauna, modelarea stratului anterior este condiţia apariţiei celui din spate ; în raportul de alcătuire a operei de artă, în schimb, şi în raportul de elaborare al artistului producător, invers, modelarea stratului din spate este condiţia pentru modelarea celui din faţă. Căci aceea ce aparţine primului plan este modelat în felul în care este modelat, tocmai pentru a face să apară modelarea a ceea ce ţine de planul din spate. El este deci determinat pornind de la straturile interioare mai adînci. Ele sînt cele în vederea cărora sînt date straturile exterioare. Şi în sensul acesta, şi modelarea planului sensibil anterior este, în cele din urmă, determinată prin stratul ultim din spate.

Raportul acesta de determinare ia în unele arte forme foarte importante, totodată foarte concrete, astfel încît simţim nemijlocit de unde este luat, în straturile medii, principiul de selecţie : anume, din ultimul strat din spate — de pildă, de la o idee generală care ar urma să apară concret în operă.

În creaţia poetică se găsesc exemple vestite de felul acesta, chiar dacă ele nu îşi afişează atît de insistent sentinţa : determinarea micilor amănunte de către „ideea“ lucrului. De exemplu, *Intrigă şi iubire* a lui Schiller ; ideea : lupta de libertate a celor asupriţi împotriva arbitrarului principilor. Ea străbate caracterele şi destinele, alese deja în vederea ei ; ea pătrunde mai departe pînă în situaţii şi moduri de acţiune, şi mai departe, în vorbire, mişcare şi mimică — de acolo pînă în textul scris al spectacolului. Şi mai clare sînt toate raporturile în lirică, unde modelarea cuvîntului devine nemijlocit ex-

presie a dispoziţiei afective. „Peste vîrfurile toate...". * Presimţirea morţii sună oarecum direct din versuri.

O atare reunire a termenului iniţial cu cel final al modelării artistice se poate simţi pretutindeni în operele reuşite, dacă luăm seama la ea.

În pictură, ea ar urma să fie deosebit de izbitoare în arta portretului ; cel puţin acolo unde o măiestrie veritabilă se îndreaptă către ceva cu adevărat individual. Măiestria constă aici esenţial, în adevăr, în sesizarea şi manifestarea vizibilă a individualului. Şi la maeştrii mari, ea trece chiar dincolo de individualitatea empirică — spre „Ideea individuală".

Cum exprimă însă pictorul lucrul acesta ? Nu altfel decît exprimă şi viaţa, ocazional, astfel de lucruri şi le trădează : prin mici trăsături care izbesc vederea — o umbră în colţurile gurii, reflexe de lumină în ochi —, altă cale nu există aici. Dar în realitate, ea este calea care trece prin tot lanţul straturilor picturii, un drum care nu poate fi scurtat. Căci orice omisiune de straturi, în modelarea generală, expune opera întreagă la lipsă de unitate şi de înţelegere. Impresie armonioasă nu poate face un portret decît cînd conţine în sine seria completă a modelărilor.

Putem lua exemplele de unde voim — presupunînd totdeauna că există straturi interioare ultime. În muzică de ex. este aproape de la sine înţeles că elementul ideal este nemijlocit determinant pentru cel al sonurilor, şi anume atît pentru detaliile construcţiei cît şi pentru temele care alcătuiesc elementele ei. Astfel, solemnitatea *Simfoniei a noua* se poate urmări limpede pînă în temele ei ; acestea sînt deci determinate de dispoziţia afectivă fundamentală în care îşi are rădăcina ideea ei : un sentiment larg, generos al omenirii. Acelaşi lucru se poate spune despre eroismul tineresc, lipsit de grijă, care răsună în cîntecul lui Siegfried, cînd îşi bate fierul pe nicovală. Şi cu cît mai mult este adevărat despre ultimele fugi ale lui Bach *(Arta fugii* şi *Ricercar),* în care fiecine resimte contactul cu metafizicul ! Nimeni nu poate spune în ce constă, dar el este determinant pînă înăuntrul planului sonor din faţă. Şi numai cine îl desprinde e în stare să audă corect opera.

În consideraţiile noastre a fost lăsată la o parte arhitectura. Majoritatea acestor lucruri sînt mai greu de demonstrat pentru ea. Punctul din urmă însă se vede limpede : în măsura în care la baza edificiului se află în genere idei universale, trebuie să fie valabil totodată că ele contribuie să determine deosebit de pur şi de nemijlocit modelarea exterioară : aşa, de pildă, pretutindeni în clădirea monu-

* Goethe, *Wanderers Nachtlied (n.r.).*

mentală. În construcția bisericilor, înălțarea spre cer, care nu mai răspunde nici unui scop practic. Dar chiar în construcția casei, de pildă, sinteza sentimentului intimității și a mîndriei de familie. Toate acestea sînt vizibile în forma exterioară.

CAPITOLUL 18. APARIȚIE ȘI MODELARE

a. *Independență și dependență a modelării*

În cercetările din ultimul capitol, izbitor a fost faptul că independența și dependența în modelare se întovărășesc de-a lungul tuturor straturilor. În sine, întrepătrunderea aceasta nu este nimic nou, o cunoaștem și din altă stratificație : din stratificația categorială în alcătuirea lumii reale.

Pozitiv într-însa este faptul că un raport reciproc de întregire și de susținere trece prin toate straturile, și anume un raport al formelor, — deși tocmai forma este eterogenă în diferitele straturi.

În plus, înainte de orice, important este aici că modelarea unui strat singular izolat, luat pentru sine, nu constituie nicidecum o formă estetică. Estetica formei a nesocotit totdeauna faptul acesta. Ea căuta să ia modelarea de un anumit fel, adică modelarea unui strat, de ex. aceea proprie tratării poetice a materialului, pentru sine, și să o cerceteze ca atare, căutînd „legi" într-însa. Lucrul acesta este cu putință, dar el nu își atinge scopul, căci în felul acesta nu ajungem la forma estetică. Aceasta începe abia cu succesiunea modelărilor de feluri deosebite.

Este vorba, în adevăr, de un raport reciproc de întregire și de susținere a formelor, de un fel de condiționare reciprocă, lăsînd totuși să subziste o relativă independență în modelarea straturilor singulare. De aceea, la o considerare mai precisă, apare în fiece strat un conținut *(Gehalt)* propriu : în straturile de mijloc ale operei literare, de ex., diversitatea evenimentelor, a situațiilor, sau și numai a imaginilor de ansamblu — după stratul respectiv —, și, în anumite limite, fiece „conținut" de acest fel își poate produce efectul lui propriu, poate fi gustat pentru sine. Trebuie să adăugăm la aceasta că o operă de artă este cu atît mai împlinită și mai bogată, cu cît mai mult conținut de acest fel are în straturile ei de mijloc. Conținutul acesta însă este în întregime modelare.

Se vede din aceasta cum stau lucrurile cu întrepătrunderea independenței și a dependenței în straturi. Este foarte adevărat că straturile din spate se străvăd prin cele din față, și că tocmai în aceasta constă sensul estetic al modelării pentru cele din urmă : în sarcina de a permite celorlalte să se străvadă printr-însele ; dar de aici nu

urmează totuşi că sensul straturilor din faţă se reduce în întregime la aceasta.

Fiece strat, împreună cu modelarea artistică pe care el o primeşte, are dimpotrivă şi ponderea lui, şi aceasta este resimţită de intuiţia care o sesizează ca un conţinut propriu, — „conţinut", fireşte, nu în opoziţie faţă de formă, ci în sensul pe care i l-am dat mai sus, de „cuprins valabil" *(Gehalt)*, în care modelarea este lucrul principal.

Pe fenomenul acesta putem foarte precis pune degetul. Să ne oprim odată la straturile de mijloc ale poeziei : „cum îşi drege glasul şi cum scuipă" * este aici esenţialul ; tot astfel, modul cum cineva se întoarce repede să vadă dacă sînt martori, înainte de a deschide o uşă încuiată, sau de a arunca o privire asupra unui act scris care nu îl priveşte. Acesta este stratul mişcării şi al mimicii. Acelaşi lucru este valabil şi pentru stratul următor, al situaţiei şi al acţiunii : să ne gîndim la felul în care cineva, prins asupra unei minciuni, încearcă să se strecoare, — el poate să procedeze uimitor de potrivit scopului şi să-şi atingă ţinta, poate însă să se încurce în contradicţii şi să rămînă de ruşine. În ambele cazuri, modelarea plastică a acestei diversităţi are, pe lîngă întreaga transparenţă pentru trăsăturile morale de caracter — aşadar, pentru stratul urmînd imediat în adîncime —, în plus o valoare de conţinut în sine însăşi, care este resimţită ca atare : anume coloraţie, bogăţie, plinătate, apropiere şi adevăr de viaţă.

Este imposibil să arătăm aceasta altfel decît indicînd asemenea exemple şi făcînd apel la plăcerea estetică procurată de bogăţia concretă. S-ar putea, în adevăr, închipui că pentru a face să apară caracterul şi destinul omenesc nu ar fi necesare atîtea detalii. Totuşi, bogăţia detaliului îşi păstrează şi ea îndreptăţirea sa, căci el îşi are o pondere proprie ; el dă operei întregi lărgimea ei, prisosul care nu este lipsit de importanţă.

Abia astfel ajungem cu adevărat la raportul în cumpănă, de independenţă şi dependenţă, propriu eşalonării modelării estetice în straturile operei de artă. Lucrurile stau în adevăr în felul că, tocmai sub raport estetic, modelarea detaliului fiecărui strat există pe de o parte în vederea altuia, pe de altă parte însă totodată de dragul lui însuşi.

Nu este de prisos să exprimăm lucrul în felul acesta tranşant, întrucît pe ambele laturi ale acestei aparente antinomii se află valoare estetică. Detaliul modelării în fiecare strat — cu deosebire în stra-

* Aluzie la Schiller, *Tabăra lui Wallenstein*, scena 6 ; citatul se referă la felul în care generalul e imitat, în anumite particularităţi, de subalternii lui. *(n.r.)*

turile medii — constituie bogăția, raportul de apariție însă dă adîncimea și unitatea operei de artă.

Unitatea întregului însă lasă, cu toată adîncimea, o impresie de neconsistență, cînd lipsește modelarea detaliilor variate, în straturile de mijloc ; și tot astfel, bogăția plinătății colorate a conținutului pare lipsită de adîncime, cînd proliferarea largă a detaliului nu își arată și cealaltă față, aceea a transparenței.

Putem arăta lucrul acesta și în ce privește alte arte. Foarte convingător, de pildă, el este exprimat în pictură ; am văzut deja mai înainte că într-însa, mai puternic decît în altă parte, ponderea se află în elementul pur sensibil, vizibil, așadar în straturile ei exterioare.

De ce stau lucrurile astfel ? Pentru estetica hegeliană era încă lesne să răspundă : fiindcă pictura este o artă senzorial-exterioară și nu pătrunde, ca poezia, în interior. Greșeala acestei explicații a fost deja observată mai sus : nici picturii nu îi lipsesc straturile interioare, și nici aderența ei la elementul vizibil nu înseamnă superficialitate. Dimpotrivă, ea îndeplinește în modul cel mai exact sarcina artei, aceea de a face să apară totul — chiar ceea ce e de ordinul Ideilor — în elementul sensibil ; și tocmai aceasta înseamnă „esteticul".

De aceea, firește, ponderea și cade în ea asupra elementului sensibil, și aici aceasta înseamnă : pe straturile exterioare. De aceea, în mod atît de palpabil, fiece detaliu care se raportă în tablou la lumina aparentă are o pondere proprie și spune de la sine însuși ceva despre lumina aceasta care apare, un lucru care, poate, în viață, noi nu l-am băgat de seamă, — și anume independent de ceea ce urmează să „apară" ca viață și ca mișcare prin mijlocirea acestei lumini. Este vorba și aici de bogăția și plinătatea a ceea ce se vede, de dragul lor înseși — de o bogăție deci care trece dincolo de limitele a ceea ce s-ar cere pentru acea apariție. Avem, în fond, cu toată deosebirea situației, același raport ca în poezie. Nou aici este numai faptul că pe ambele laturi — pe aceea a independenței ca și pe aceea a dependenței —, caracterul modelării apare mai clar în fiecare strat.

În artele care nu țintesc la reprezentare, lucrurile nu stau în fond altfel. Numai că aici, independența modelării unor straturi izolate iese mai puternic în evidență. Aceasta, de altfel, nu e valabil înăuntrul straturilor exterioare, cu atît mai mult însă pentru trecerea acestora la straturile interioare.

Limpede se vede lucrul acesta în muzică. Straturile exterioare cuprind compozițonalul, și acesta își desfășoară bogăția modelării sale pe fiece treaptă de unitate, cu independență convingătoare : este vorba de un joc pur cu forma, și el și este resimțit ca atare. Desfășurarea

unei „teme“, varierea ei, transformarea, dezvoltarea, repetiţia, combinaţia cu alte teme, înlocuirea ei de acestea şi reîntoarcerea ei — toate acestea sînt lucruri care îşi au în ele înseşi sensul şi legea lor, şi nu le dobîndesc abia pornind de la un conţinut sufletesc care apare într-însele.

Aceasta nu împiedică totuşi faptul că un atare conţinut sufletesc apare tocmai în această modelare eşalonată a compoziţionalului. Una se împacă minunat cu cealaltă ; dependenţa, în adevăr, nu împiedică independenţa. Pilduitoare sub acest raport este iarăşi muzica contrapunctică : bogăţia ei de forme poate fi apreciată şi gustată în ea însăşi, ea poate introduce însă totodată un plan de fund sufletesc de o adîncime uimitoare.

b. *Purul joc cu forma*

Un lucru încă devine clar în exemplul muzicii : trebuie să existe un fel de pură frumuseţe a formei, care nu are la bază raportul de apariţie. Altminteri, un joc atît de independent cu forma, cum se găseşte în muzică, nu ar fi cu putinţă. Mai precis : el ar fi desigur cu putinţă, dar nu ar putea pretinde atît de clar la efect estetic independent.

De la pretenţia aceasta trebuie să plecăm aici. Ea nu se mărgineşte la muzică. Ea revine în arhitectură şi atinge o culme în arta ornamentală ; căci acolo, jocul cu formele intervine pentru el însuşi, fără un raport de straturi şi de transparenţă. Plecînd de aici, problema formei cîştigă încă odată în densitate.

Un lucru, înainte de orice, trebuie să fie clar : dacă există o frumuseţe consistînd în jocul pur al formelor — fără stratificaţie etc. —, atunci este improbabil ca ea să lipsească undeva cu totul. Trebuie deci să căutăm să-i regăsim principiul şi în artele care ţintesc la reprezentare. Natural, poate fi aici vorba de cele mai variate gradaţii ; şi acestea pot foarte bine explica o dispariţie înapoia texturii stratificaţiei şi a raporturilor de apariţie.

În primul rînd, însă, întrebarea aceasta priveşte artele care nu urmăresc reprezentarea. Într-însele, raportul de apariţie este din capul locului mai puţin central. Şi în cel mai înalt grad, ea priveşte ornamentica, deşi această artă nu ţine pasul cu celelalte arte, şi chiar în purul foc al formelor ajunge greu la nivelul muzicii sau arhitecturii.

Am arătat deja mai sus (cap. 7 e), cum în ornamentică jocul cu forma ajunge la o independenţă care nu este mărginită decît prin înglobarea ornamentului în ansambluri mai mari, de ordin formal,

de pildă acelea ale unui edificiu. Resturile raportului de apariție, care ocazional pot să dăinuie într-însa, le vom lăsa aici la o parte.

Se poate arăta cum în ornamentică are loc ceva asemănător straturilor exterioare din muzică : un motiv formal, o „temă" oarecum, este luat ca bază și apoi transformat de fantezia liberă, repetat, legat, pus în opoziție, și prin aceste transformări integrat din nou într-un un întreg mai mare.

Schema aceasta se potrivește aproximativ la întreaga ornamentică. Numai că, firește, nu e nevoie ca lucrurile să se petreacă atît de simplu : „motive" de gen deosebit pot fi legate între ele, pot fi transformate împreună sau independent unul de altul ; pot duce în felul acesta la o varietate mai mare. În felul acesta, și stăpînirea întregului printr-o unitate formală cuprinzătoare devine o realizare mai mare și o sinteză mai înaltă.

Jocul acesta cu forma se poate nuanța în chip variat : el poate fi foarte primtiv — atît în motive, cît și în prelucrare — ; el se poate ridica pînă la o complicație considerabilă și poate pune ochiului sarcina de a urmări linii sau lanțuri de repetiții, de a descoperi unitatea intuitiv sesizabilă, care însă nu poate fi cuprinsă dintr-o dată, a întregului, sau de a lega punctele ei de plecare, etc.

Plăcerea pe care o resimte subiectul care intuiește, cînd este atras în dezlegarea unor atare „teme", este, evident, o plăcere autonomă, deși mai puțin adîncă decît în alte arte. În orice caz, aici se găsește un imbold, o provocare *sui generis ;* ne gîndim fără să vrem la „jocul puterilor sufletești", la care face apel Kant, joc declanșat de percepția unor atare raporturi de forme și de linii. În adevăr, nu puține lucruri poate sugera o ornamentație complicată : contrast, armonie, împletire, angrenare și descifrare (a liniilor, de pildă), suprapunere, întrerupere și continuare a ceea ce s-a întrerupt...

Acestea sînt momente pe care le întîlnim și în straturile medii ale muzicii, și ele au aici, întocmai ca acolo, o autonomie clară, vorbesc pentru sine înseși — fără raportare la altceva. Și dacă o atare independență este cu putință în muzică, de unde totuși raportul de apariție este nelipsit, cu cît mai mult trebuie ea să fie cu putință în ornamentică, unde acest raport lipsește.

Firește, frumosul formal de felul amintit este în muzică mult mai variat și mai impunător. De ce ? Explicația ar putea sta, în cele din urmă, nu în mai marea plasticitate a „materiei" sonore (tonuri și sunete), nici într-o diversitate mai mare a posibilităților ei — în ambele privințe, „materia vizibilă" este cel puțin egală cu ea —, ci în faptul că sonul nu exprimă obiecte corporale, este deci liber de „motivul" de altă natură, în timp ce modelarea vizuală, la cea mai ușoară ramificație și complicare, cade în teme de ordin real. (Sau

trebuie să spunem că înălțimea sonurilor nu are nimic analog în lumea vederii, unde culoarea deja corespunde timbrului. Are deci muzica o dimensiune în plus ?)

Ornamentica trebuie deci să se păzească de a aluneca în reificare *(Verdinglichung)*. Lucrul nu este totdeauna ușor. Reificarea face obstacol jocului pur al formei — deși, la ocazie, ea îi dă și impuls. Impulsul trebuie însă subordonat, nu trebuie să iasă în primul plan. De aceea, în orice ornamentică în care sînt folosite motive vegetale sau animale, găsim, clar de recunoscut, tendința de stilizare. Stilizarea echivalează aici cu o dereificare : forma dată de natură este transformată conștient și explicit în altceva. Acest altceva este acum alcătuirea care se ajustează jocului liniilor, modelului sau împletiturii căreia îi este destinată.

Lucrul acesta se poate limpede vedea la motivele cu frunze și vrejuri ale celor vechi, tot astfel în motivele cu delfini, lei, șerpi, sau pești. El se poate vedea încă în motivele cu demoni și cu himere ale goticului, care, firește, se află deja la hotarul sculpturii și ornamenticii.

Întreaga această tendință, care reprezintă un fel de fugă de realismul formei, este numai o varietate a unui moment pe care l-am cunoscut deja în context mai general, ca fiind momentul derealizării. Numai că aici nu mai este vorba de modul de existență, ci de forma însăși. Aceasta nu mai trebuie să impresioneze ca formă a adevăratului animal sau a adevăratei plante, ci ca ceva cu totul deosebit, care nu se întîlnește în lumea reală, — în felul, de pildă, în care „temele" muzicale nu se întîlnesc nicăieri în lumea reală, afară de muzică. Diversitatea născută din jocul formei urmează să fie o lume pentru sine ; nu trebuie deci luată nici în părțile ei fragmentare drept imitație a ceva real. Aici este clar sesizabilă opoziția ornamenticii față de pictură și de sculptură.

De aceea este înțelept să ne orientăm, pentru problema jocului pur al formelor, tocmai spre motivele primitive. Acestea se găsesc încă departe de orice motive reale, vegetale sau animale. Ele pot fi, poate, denumite cel mai lesne motive spațial combinate sau și „geometrice". Expresia din urmă nu trebuie, firește, să fie luată în sens strict științific, ci numai în sensul intuiției geometrice a formei.

De mult a izbit faptul că anumite figuri geometrice simple exercită o atracție estetică foarte determinată, care e pusă cu drept alături de plăcerea estetică, de gust etc. Și deseori, în vremea veche, atracția aceasta a fost proslăvită ca fiind „frumusețea" geometriei pure. Faptul că altădată, în antichitate, cercul era considerat drept „forma cea mai perfectă", și poate mai mult încă sfera, nu se întemeia numai pe considerații speculative, ci mai mult încă pe sim-

plitatea și încheierea, de o evidență intuitivă, a figurii, care este ea însăși simțită ca „frumusețe".

Aceasta o putem resimți nemijlocit astăzi încă ; și mai mult, poate, forma elipsei sau a hiperbolei ne pare „frumoasă", aici intervenind deja limpede un sentiment obscur al legității ascunse în ele. Alte exemple sînt formele spirale, cea arhimedică precum și cea logaritmică. Șirul se poate continua în jos, pînă la romburi și la dreptunghiuri ; numai că aici, simțul estetic al formei la oameni nu mai este atît de general. Dar el nu este general nici în alte domenii.

Odată ajunși cu jocul formei destul de departe ca să înțelegem începuturile acestea primitive, putem trage și consecința că de la ele pînă la enorma varietate de forme din muzică, ca și la straturile medii din alte arte, duce o singură mare linie de gradații.

Nu trebuie să ne blocăm evidența aceasta, plecînd de la presupoziția unei opoziții adînci între frumosul apariției și „frumosul formei". Dimpotrivă, tocmai exemplele geometrice arată că avem aici o trecere de-a dreptul continuă : despre aceasta aduce mărturie presimțirea afectivă a legii figurii, la spectatorul naiv, adică la spectatorul neorientat științific. Căci în această presimțire se poate limpede recunoaște un rest din raportul de apariție. Să ne aducem aminte de teoria lui Schopenhauer asupra caracterului intuitiv al evidențelor geometrice.

La fel stau lucrurile și invers. Nici bucuria estetică față de jocul formelor nu se întrerupe nicăieri cu totul, oricît de sus ne-am ridica în artele care țintesc la reprezentare. Despre muzică, lucrul acesta l-am arătat deja ; aproape tot atît de clar, el se poate vedea în straturile medii ale poeziei și ale picturii, — anume pretutindeni acolo unde într-însele diversitatea detaliului constituie o mărime estetic independentă. Căci detaliul acesta este modelare eminentă — și anume, depășind mult nevoile procesului de apariție.

Legătura se poate deci sesiza pe ambele laturi, și continuitatea gradației ducînd la întrepătrunderea „celor două feluri de frumusețe" este cu totul completă. Numai că nu este îngăduit să uităm totuși că principiul uneia și al celeilalte rămîn cu totul diferite.

c. *Artă de suprafață și artă de adîncime*

Gradația aceasta este totodată o gradație a adîncimii. Simțim în ornamentică, înainte de orice reflecție, că ea este o „artă de suprafață", și nimănui nu i-ar trece prin gînd să o pună alături de poeziile sau compozițiile unor maeștri mari. Continuitatea merge deci de la efectul cel mai superficial pînă la impresia estetică cea mai adîncă.

Şi problema care se ridică este numai aceasta : în ce raport stă gradul de adîncime al impresiei estetice cu predominanţa raportului de apariţie, sau a jocului de forme ?

Un lucru trebuie mai întîi clarificat : cine este convins de seriozitatea artei este lesne înclinat să considere ca deplin valabilă — ba în genere drept artă — numai „arta cea mare". Aceasta însă ar fi în orice caz numai arta de adîncime ; drept „adîncă" putîndu-se înţelege fără nici o unilateralitate arta aceea în care domină straturile interioare, cu deosebire ultimele, care conţin totdeauna un element de ordinea Ideilor.

Părerea aceasta poate face cinste celor care o susţin — tocmai fiindcă ei iau foarte în serios arta — ; totuşi, ea nu este nimerită. Există fără nici o îndoială şi artă de suprafaţă (*flach*) ; o numim de cele mai multe ori „artă uşoară". Şi ea nu este deloc în sens impropriu artă. Să ne gîndim la romanul distractiv, la muzica de dans şi de operetă, la caricaturile comice. Fără îndoială, în „arta uşoară", pericolul alunecării este mult mai puternic decît în cea serioasă şi adîncă. Este totuşi greşit să se tragă de aici concluzia că ea nu ar fi artă veritabilă.

Dimpotrivă, adevărul este că şi înăuntrul muzicii uşoare există specimene bune şi specimene rele, de ex. în operetă, în muzica de dans, în romanul distractiv. Desigur, opere de felul acesta se adresează, chiar cînd ele sînt artistic foarte reuşite, unei sensibilităţi, intuiri şi gustări superficiale : ele servesc distracţiei, plăcerii, amuzamentului. Dar şi acest lucru, ele îl pot face în mod desăvîrşit artistic, sau în mod neartistic. Şi numai în cazul din urmă, cunoscătorul de artă le resimte drept nereuşite — „de prost-gust". Prin prost-gust înţelegîndu-se scoaterea înainte a unor efecte ieftine — mai ales efecte de ordin sentimental, care nu sînt justificate nici prin modelarea, nici prin apariţia a ceva.

Adevărat este, natural, că sînt mult mai uşor de produs opere de artă superficiale, decît adînci. Se cere, tocmai, mai puţină originalitate pentru aceasta, mai puţină genialitate. Există totuşi opere geniale în muzica de suprafaţă : uşoare, dar de înaltă frumuseţe.

Trepte de superficialitate şi de adîncime există înăuntrul fiecărei arte, cu excepţia, desigur, a ornamenticii. Totuşi, ele există şi în succesiunea întreagă a artelor : adîncimea poeziei şi a muzicii nu este, fără îndoială, atinsă de nici o artă, cel puţin nu aceea din operele mari ; şi, la rîndul lor, pictura şi sculptura ar putea fi superioare în adîncime arhitecturii. Astfel, cel puţin, cînd îmbrăţişăm cu privirea ansamblul. Natural, gradaţia înăuntrul artelor este mult mai mare.

În ce constă însă, în defintiv, gradaţia aceasta ? Ce înseamnă artă de suprafaţă şi artă adîncă ? Putem răspunde la aceasta referindu-ne la actul de recepţie : există efect de suprafaţă şi efect de adîncime — asupra sufletului omului. Participarea eului este de fiecare dată alta ; el este antrenat, este cuprins, este zguduit — sau numai vrăjit, stimulat... După cum amuzamentul se deosebeşte de înălţarea senină, tot astfel straturile vieţii sufleteşti sînt atinse aici la adîncime diferită.

Aceasta însă este numai o imagine a ceeace conţine obiectul însuşi ca modelare stratificată. Căci acolo se găseşte deosebirea : pe ce strat, sau pe care straturi se reazemă gustarea operei de artă ?

Şi iarăşi : lucrurile nu stau totuşi în felul că, de pildă, predominării stratului mai adînc al obiectului i-ar corespunde imediat reacţia sufletească mai adîncă. Ar însemna să gîndim lucrurile prea simplu : un roman scris abstract ar putea atunci produce efectul artistic cel mai puternic, întrucît el dă psihologic de gîndit. Efectul acesta, el nu îl poate produce, deoarece îi lipsesc intuitivitatea şi apropierea de viaţă ; acestea însă se găsesc în straturile de mijloc, în parte chiar în straturile exterioare şi în însuşi planul sensibil din faţă. Cu totul la fel în pictură : figurile adînci mitice, cărora le lipsesc vivacitatea sensibilă, mobilitatea, forţa culorilor şi plinătatea luminii, nu pot produce un efect estetic puternic ; „adîncimea“ simbolicii lor rămîne neintuitivă.

Cum stă deci raportul în realitate ? Frumuseţea în arte este foarte mijlocită : privirea străbate printr-un şir de straturi, din care fiecare face să apară pe cel următor, şi în fiece strat, modelarea particulară a conţinutului său este cea care produce această apariţie : pe deasupra însă, ea reuneşte o multiplicitate cu care se joacă şi care constituie bogăţia operei de artă. Aceasta este doar o recapitulare a ceea ce am spus mai sus. Dar ea stă la baza răspunsului la întrebarea pusă. Căci frumuseţea mai mare este frumuseţea mai adîncă.

Mai adîncă însă este frumuseţea în care ochiul pătrunde printr-un şir mai mare de straturi. Nu este vorba aici atît, dacă tocmai straturile din urmă şi cele mai adînci sînt date, sau dacă, mai ales, ele sînt clar modelate, — cele mai interioare în planul de spate al poeziei şi al muzicii ; mai importantă este seria straturilor înseşi, diversitatea şi mulţimea lor, ca şi mulţimea detaliilor dintr-însele. Aceasta însă ţine de pura modelare sau de jocul cu forma.

Adîncimea, aşadar, nu depinde de opoziţia între raportul de apariţie şi jocul formelor. Este drept că, în adevăr, cel din urmă produce, singur, totdeauna un efect de suprafaţă ; la fel, că orice frumuseţe mai adîncă atîrnă de raportul de apariţie. Dar jocul formelor poate fi extraordinar de profund, cînd el însuşi este stratificat şi vădeşte independenţă în fiece strat. Şi puterea de a face să

apară este la rîndul ei legată în fiece strat de modelarea potrivită ei. De aceea, momentul principal în efectul de mărime şi de adîncime al frumosului nu este atît „adîncimea absolută“, cît adîncimea eşalonării succesive.

Adîncimea aceasta este deci adîncimea relativă a raportului de apariţie. Dar pentru efectul ei nu este indiferent cîtă diversitate modelată este cuprinsă în stratul singular. Cu alte cuvinte : importanţa ei estetică este totodată în funcţie de bogăţia jocului de forme. Tocmai lucrul acesta l-au dovedit straturile de mijloc ale muzici şi ale poeziei, bogăţia detaliului. Şi în pictură, lucrurile stau la fel, doar mai mult în straturile exterioare.

În schimb, trebuie să constatăm aici că : importanţa estetică a diversităţii modelate într-un anumit strat izolat — unul din mijloc, de pildă — nu este în nici un caz în funcţie de propria lui frumuseţe, luată independent, pentru sine. Lucrul acesta s-ar putea foarte bine închipui ; căci dacă există în genere o frumuseţe a purului joc de forme, alături de aceea a raportului de apariţie şi independent de a acestuia, este uşor de presupus că în succesiunea straturilor prin care trece viziunea, fiece strat ar trebui să manifeste o frumuseţe independentă a formei ; şi s-ar putea crede, mai departe, că faptul că ar lipsi frumuseţea formei unui strat sau mai multora ar avea drept urmare o micşorare a valorii estetice, sau chiar totala suspendare a ei.

Aceasta este o greşeală : esenţial pentru valoarea estetică a întregului sînt cu desăvîrşire numai bogăţia şi diversitatea detaliilor, în stratul singular — natural, şi unitatea lor —, nu însă frumuseţea formei independente în strat. Fireşte, teza aceasta este valabilă numai în artele care urmăresc reprezentarea ; acolo, ea însă este binecunoscută. Artele acestea pot foarte bine înfăţişa urîtul, şi ele trebuie să o facă în anumite teme care cad în domeniul lor ; aşa, înainte de orice, în pictură, în ce priveşte portretul, şi în poezie, la înfăţişarea caracterelor şi a mediului.

Acolo, în straturile de mijloc, tot locul îl poate lua urîtul, astfel încît cititorilor mofturoşi le piere plăcerea estetică ; dar urîtul, ca material tematic, nu împiedică frumuseţea formei în alte straturi, şi mai ales nu în apariţie.

d. *Formă şi conţinut în edificiul straturilor*

S-a spus mai înainte că „forma şi conţinutul“ nu se pot rupe unul de altul, ba abia dacă pot fi puse în opoziţie. Dimpotrivă, aproape

pretutindeni, în chip palpabil, forma însăși este conținutul operei de artă. Ce rămîne este dubla opoziție între „formă și materie", pe de o parte, între „formă și material tematic" pe de alta. Despre aceste două cupluri s-a văzut că modelarea unui material este totdeauna o modelare înăuntrul unei materii, astfel încît nu este vorba aici de o modelare de două feluri, ci de una.

În măsura deci în care prin conținut înțelegem „materialul", nu se poate obiecta nimic împotriva alăturării „formă și conținut". Numai că atunci termenul de „conținut" se întinde și asupra generalității ultimului strat, care niciodată nu se pierde în „material".

Cît privește identitatea deseori afirmată între formă și conținut, sensul îndreptățit al acestei afirmații este cu totul simplu și inofensiv, numai că el este totdeauna fals exprimat : în adevăr, conținutul (materialul) unei opere artistice există numai în modelarea artistului. Ceea ce se află dincolo de modelarea artistică nu este încă deloc conținut al operei de artă ; este numai un fel de material brut, care poate stimula pe artist.

Cînd nu ești artist, îți faci ușor, fără îndoială, păreri greșite despre creația productivă a artistului. Oricît de puțin putem pătrunde în adevărul creației acesteia, un lucru totuși ar trebui să fie clar pentru noi : faptul că nici creatorul nu modelează materialul abia după ce l-a preluat, ci că el îl experimentează chiar la alegerea lui, oarecum modelîndu-l. Cu atît mai mult pentru spectator, el are subzistență cu desăvîrșire numai „în" forma care îi este dată.

Lucrul acesta se confirmă și mai mult cînd introducem în acest loc lucruri stabilite mai înainte : modelarea estetică a unui material nu este posibilă decît prin ruperea lui din legătura realului, prin alegere și omitere, prin condensarea lucrurilor larg desfășurate și amestecate în viață. Toate acestea sînt deja modelare a materialului. Așadar, dacă materialul nu devine astfel „identic" cu forma, el este totuși nedisociabil de ea.

Aceasta corespunde totodată faptului că noi nu resimțim de pildă o operă poetică sau picturală ca ceva dublu, ca formă și conținut, ci cu desăvîrșire ca un întreg închis, ca un conținut modelat unitar, în care cele două laturi nu sînt distinse ca atare. Distincția o face numai interpretul ; de obicei nici chiar acesta, ci abia teoreticianul.

Acesta abia devine conștient de ceea ce noi am numit remodelare *(Umformung)*. Cuvîntul spune că materialul, deja cînd e preluat, posedă o formă. Aceasta este înlăturată, o alta este dată materialului, și numai prin aceasta el devine conținut al unei opere. Dar tocmai faptul acesta îl știe doar cel care reflectează ; cel ce intuiește nu îl știe, și creatorul nu are nevoie să îl „știe". Într-însul, simpla viziune interioară „efectuează" remodelarea.

Cu totul altfel stau lucrurile în artele care nu ţintesc la reprezentare. Ar fi fals să considerăm conţinutul muzicii ca începînd abia de la straturile interioare, de la elementul sufletesc ; dimpotrivă, el începe deja din cel compoziţional. Acolo însă, el este complet identic cu modelarea.

Acelaşi lucru se poate spune, *mutatis mutandis,* despre arhitectură. Compoziţia cerută de scop şi compoziţia spaţiului, la fel compoziţia dinamică, sînt în chip eminent modelări ; dar tocmai prin aceasta, ele constituie totodată conţinutul esenţial al arhitecturii. Că pe deasupra acestuia se mai găseşte în ea un alt „conţinut" — unul ideal —, lucrul acesta nu schimbă cu nimic situaţia. Dar şi acest alt conţinut este într-însa un conţinut modelat — şi nu numai „modelat în piatră", ci şi în planul său propriu, ca element sufletesc.

Trebuie să ne mai întoarcem odată aici la întrebarea privitoare la urît, ca material al frumosului — aşadar, ca făcînd parte din „conţinutul" frumosului. Văzusem pînă aici numai, din cîteva exemple, că în eşalonarea succesivă a straturilor, odată cu transparenţa lor, nu trebuie ca modelarea fiecărui strat luat pentru sine să fie frumoasă. În artele plastice, cel puţin, anumite straturi de mijloc suportă — acolo unde se desfăşoară bogăţia conţinutului — o remarcabilă doză de urît. Astfel în portret, în roman, în dramă.

Prima explicaţie a acestui lucru a fost aceea că aici e vorba de bogăţia detaliului, nu însă de un frumos al formei ; căci adîncimea frumuseţii creşte cu numărul şi cu bogăţia straturilor prin care trece privirea. În întregime însă, nici explicaţia aceasta nu este suficientă. Nu e suficientă, de pildă, pentru faptul că, în artele amintite, intervenţia urîtului în straturile de mijloc poate chiar avea un efect de intensificare, anume de adîncire şi de amplificare, pentru frumuseţea operei întregi.

Există pentru acest fenomen temeiuri plauzibile :
1. întregul conţinut este supus fenomenului de contrast ; de aceea, urîtul alături de frumos îl scoate pe acesta în lumină ;
2. artele ţintind la reprezentare trebuie să caute apropierea concretă de viaţă ; altfel, efectul pe care îl produc este acela de neadevăr. Apropierea de viaţă însă nu se poate obţine decît prin încorporarea urîtului în materialul tematic ;
3. tocmai un anumit realism produce efectul de bogăţie şi de plinătate, indiferent de frumuseţe şi de lipsa de frumuseţe. E vorba numai de încorporarea lui în tensiunea cadrului.

Punctele acestea vorbesc pentru sine înseşi. Important este doar faptul că ele sînt valabile, deopotrivă, atît înainte cît şi înapoi, în succesiunea straturilor. În pictură, de exemplu, este vorba de o frumuseţe cu totul de prim plan, senzorială, — de pildă, în portretul

unui om de o urîțenie remarcabilă. Lipsa de frumusețe în modelarea stratului din spate (mai adînc) nu pune obstacol frumuseții convingătoare a celui din față, așadar de pildă modelării spațiului, luminii, culorii și mișcării (Frans Hals, Goya...).

În poezie, lucrurile stau de cele mai multe ori invers : în straturile mișcării și mimicii, ale acțiunii și situației, poate fi cuprins mult urît ; chiar și în stratul modelării caracterelor. Aceasta nu împiedică apariția în stratul următor — de pildă, acela al destinului uman — a unei frumuseți ascunse. Sau, și mai adînc, în ultimele straturi. Să ne gîndim aici la personajele lui Raabe și ale romanului realist modern, dar și la figurile lui Shakespeare și ale lui Ibsen. Ele resping în multe amănunte ; totuși, tocmai prin aceasta, imaginea de ansamblu devine colorată și bogată, și linia destinului se adîncește.

Regula, în poezie, este fără îndoială că, în straturile medii, apare nu atît ceea ce estetic respinge, cît ceea ce e moral respingător, — de cele mai multe ori, amestecat cu trăsături adevărate de urît. Și trebuie să fim aici lămuriți că, în viață, „lipsa de frumusețe morală“ (chiar așa este ea numită) de regulă produce și estetic efectul de urîțenie. Așa se întîmplă cu lipsa de educație, cu slăbiciunea, delăsarea, lipsa de scrupul, egoismul grosolan.

S-ar putea găsi, pornind de aici, o îndreptățire teoriei aristotelice despre φόβος și ἔλεος *. Ambele cuvinte exprimă o participare a sentimentului la suferințele personajelor înfățișate ; ele sînt doar insuficiente, ar trebui să adăugăm încă alte forme de participare : speranța, așteptarea, bucuria împărtășită, împărtășirea dragostei și a urii, mînia, refuzul etc.

Pozitivul ca și negativul „atrag“, sînt împărtășite, și ambele sînt numai o punte pentru a face să apară în imaginea concretă ceva mai mare. Acest ceva mai mare nu trebuie, firește, să stea într-o κάθαρσις, și în genere nu într-un proces al spectatorului. El trebuie dimpotrivă să se găsească, obiectiv, în imaginea vieții care apare aici.

CAPITOLUL 19. TEORIA MODELĂRII ESTETICE

a. Sentimentele estetice ale formei

În estetica secolului trecut, ideea sentimentelor formei a jucat un mare rol ; cel mai mare, firește, acolo unde se rămînea departe de raportul de apariție, și cînd se căuta să se reducă frumusețea în întregime la un pur joc de forme. Pe latura actului, acestei atitudini

* Teroare și milă (n.r.).

îi venea în întîmpinare părerea răspîndită că arta ţine de sentiment. Aspectul intuiţiei era astfel dezavantajat.

S-a arătat deja mai sus unde putem vedea intervenţia sentimentelor formei, în cazurile cu totul primitive de frumos al formei : în „frumosul geometric". Exemplele au fost cercul, elipsa, hiperbola, sfera — dar şi numai figuri romboidale sau dreptunghiulare. Trebuie să adăugăm mai departe, desigur, poligoanele regulate, alături de stelele ce pot fi înscrise într-un cerc.

Pe marginea acestor lucruri nu sînt multe remarci de făcut. Cînd căutăm un temei pentru frumuseţea unor atare figuri, nu trebuie să-l căutăm departe, în fineţuri metafizice sau psihologice, ci în raporturi foarte simple şi primitive : de exemplu, în prima linie, în unitatea intuitiv izbitoare a figurii, într-o unitate manifestă a diversităţii, în spate persistînd totodată conştiinţa confuză a unei regularităţi sau legităţi, de care însă conştiinţa intuitivă nu are cunoştinţă.

Pînă aici nu se găseşte în ideea unui sentiment al formei nimic îndoielnic. Ceva îndoielnic intervine însă de îndată ce se adaugă explicaţii precise psihologice. Şi astfel de explicaţii au existat destule. Ele toate comit greşeala de a reduce fenomenul frumosului şi al bucuriei faţă de frumos la raporturi extraestetice.

Astfel de exemplu, s-a argumentat în modul următor (E. von Hartmann) : linia frîntă — de pildă, cea în zig-zag — este mai greu de urmat în lungul ei decît cea răsucită sau ondulată ; aşadar, ea are un efect mai puţin plăcut asupra ochiului care o urmăreşte. De aceea, ea e resimţită ca lipsită de frumuseţe, linia ondulată în schimb ca frumoasă. Cauza este căutată în musculatura ochiului, care este silită de linia unghiulară să se modifice neîncetat. Ceva asemănător ar urma să fie valabil chiar pentru linia dreaptă, în opoziţie cu cea uşor curbată (şi acesta ar fi motivul evitării liniilor drepte în arhitectura greacă).

În felul acesta de explicare cauzală a sentimentului formei avem o completă μετάβασις şi încă mai multe privinţe : mai întîi, valoarea estetică este redusă la una de agrement, aşadar coborîtă la nivelul unui domeniu valoric inferior. Al doilea, explicaţia însăşi nu este nici măcar pur psihologică, ci mai mult fiziologică, şi de aceea nu poate să prindă adevăratul moment estetic în sentimentul formei de care e vorba, — o plăcere estetică veritabilă. Ceea ce înseamnează că însuşi sentimentul formei nu este un sentiment pur estetic. Al treilea, argumentarea este chiar sub raportul conţinutului falsă : linia în zig-zag, în adevăr, nu este de obicei sesizată „în cursul ei", ci în imaginea totală, în ansamblu ; acelaşi lucru este valabil şi despre linia ondulată. Nu există deci aici nici un temei pentru o

deosebire de grad în valorificarea estetică. Şi dacă există totuşi una, ea trebuie să aibă alte temeiuri.

Celelalte temeiuri se află, cum am spus, în resimţirea obscură a unei legităţi. Aceasta, de altfel, ajunge perfect pentru a explica sentimente ale formei atît de simple şi de primitive. Numai că nu este îngăduit să luăm „resimţirea" aceasta în sens intelectual şi să o dăm drept o cunoştinţă misterioasă.

Ca pentru a confirma astfel de rectificări, găsim în aceleaşi teorii exemple de natură dinamică ce renunţă la orice psihologizare şi fiziologizare şi aduc din partea lor argumentaţii de felul amintit. De exemplu : curba pe care o descrie o piatră aruncată este resimţită ca frumoasă, deoarece într-însa noi simţim intuitiv în fiecare clipă compensarea forţei de azvîrlire cu cea de gravitaţie. Se poate proceda în acelaşi fel şi în alte domenii : iată pe corpul peştilor şi al păsărilor forma izbitoare a liniei aerodinamice, şi mult înainte ca un om să fi bănuit ceva privitor la aerodinamică a existat un simţămînt intuitiv pentru legea internă a acestei forme...

Exemple de acest fel arată limpede care este semnificaţia adevăratului sentiment estetic al formei : nu se află în spatele lui nimic de ordinul „agreabilului" sau al „uşurinţei de executare", ci contactul obiectiv cu un raport intern fundamental, de natura unei legi. Şi nu vom tăgădui că acest fel de contact ne apropie iarăşi foarte mult de raportul de apariţie. Se poate tot atît de bine spune aici că : legea „apare" în intuiţia concretă a cazului real ; acesta este deci transparent. Şi am putea socoti că tot ce e frumos în jocul formelor se reduce în cele din urmă iarăşi la apariţie.

Lucrul acesta se poate formula mai general în felul următor : „acea formă este resimţită drept frumoasă, care permite să se străvadă prin ea un principiu de formaţie". Teza ar putea avea astfel generalitatea cea mai mare.

Există însă un fenomen care se opune la aceasta : există şi o formă care tocmai nu permite ivirea unui principiu formativ, şi care totuşi este resimţită ca frumoasă ; o formă la care lipsa de regulă sau dezordinea constituie frumosul şi se vădesc clar ca atare. Exemple : imagini de oraşe vechi, născute în epoci diferite — alăturare pestriţă de ce e mai eterogen, totuşi plină de farmec... sau : forma unui sătuc cu acoperişuri roşii, aşa cum zace în peisajul verde, cu prelungiri neregulate... sau : întretăierea liniilor pădurii şi ale muntelui în peisaj... cu totul neregulată. Încă ceva — amintit mai înainte : cerul înstelat ; aici nu se poate găsi decît în mod forţat un principiu de distribuire a grupurilor de stele... ca de pildă în figurile mitice.

Soluția problemei : nici „accidentalul" nu este cu totul lipsit de principiu — chiar dacă acesta n-ar consta decît în legea „împrăștierii". Legea aceasta, avînd la bază pe aceea a „numărului mare", nu poate fi sesizată decît într-un număr mare de cazuri ; cînd e vorba de un număr mic, ea este cu totul palidă, o pură indicație.

Așa stau lucrurile tocmai în exemplele pe care le-am dat : sătucul lasă, în adevăr, impresia lipsei de regulă, are numai în uniformitatea ogrăzilor un soi de principiu ; și, din depărtare, acesta poate bate la ochi foarte bine. Imaginea orașului este deja mai condensată : multe lucruri uniforme după natură și stil se strîng de la sine laolaltă... În liniile munților și înălțimilor însă se ascund anumite opoziții de fapt, care ne vorbesc tocmai din neregularitatea aparentă (linii de pădure pe culmi domoale, linia depărtată a munților în urcușuri drepte, povîrnișuri și creste...). Ele se pot compensa reciproc. Întrînsele nu este încă vorba de cazuri de „legitate a accidentului" *(Zufallsgesetzlichkeit)*, cu adevărat majoră — ca de pildă în galaxiile sferice *(Kugelsternhaufen)*, a căror formă este estetic de o eminentă valoare.

b. *Transpunere afectivă și activitate*

Se vede din toate acestea că, astfel, conceptul de sentimente ale formei își are îndreptățirea lui, cînd este luat conform fenomenelor. Felul acesta de a-l înțelege este însă contestat. El s-ar fi putut sprijini poate, de pe latura obiectului, pe conceptul de calitate a formei, în sensul teoriilor actuale ale configurației *(Gestalt)* * ; însă conceptul acesta nu exista încă pe atunci.

S-a ajuns astfel la ocoluri riscante. Unul din cele mai curioase este acela al teoriei transpunerii afective, a intropatiei *(Einfühlung ;* Th. Lipps și alții). Luat în sens precis, conceptul transpunerii este un concept deosebit de rodnic sub raport estetic. Numai o teorie determinată și mult prea complicată i-a răpit acest avantaj.

În adevăr, să ne gîndim : ce altceva poate face oare pictorul portretist decît să se „transpună afectiv" în trăsăturile modelului ? Sau poetul, cînd alege o figură din viață, pentru drama lui ? Orice înțelegere care recurge la analiză și la psihologizare nu duce aici la rezultat ; intervine totdeauna prea tîrziu. Ceea ce trebuie este o privire intuitivă care să sesizeze din zbor esențialul și să-l fixeze împreună cu indiciile sale exterioare. Cum însă realizează omul o

* Referire la psihologia structurală *(Gestaltpsychologie)* de la sfîrșitul anilor 20.

atare intuitivitate a privirii, care este totodată o pătrundere şi o scoatere în relief, cu dragoste, a ceea ce ţine de esenţa omului şi este preţios în el ?

Noi ştim că, în viaţă, îndrăgostitul este acela care ajunge la o astfel de intuire a omului. Privirea încărcată de iubire are legătură interioară afectivă cu obiectul iubirii. Latura aceasta a sentimentului este importantă, ea este momentul care deschide drumul actului de intuire. Că pictorul şi poetul procedează în fond la fel, nu este un secret. Şi aici, o anumită dragoste faţă de obiect constituie presupoziţia, o pătrundere, o dăruire — lipsită doar de accentul personal al angajării reale faţă de persoană, pe care îl cere dragostea reală. Felul acesta de dăruire afectiv-intuitivă, care este o participare la viaţă, la bucurie, la suferinţă, fără a fi totuşi angajare reală faţă de persoană, îl are în vedere sensul îndreptăţit al transpunerii.

Însă, iarăşi, numai sensul acesta este cu adevărat estetic îndreptăţit. El corespunde primului sens al cuvîntului : noi desemnăm prin transpunerea în persoane sau în raporturi întregi de viaţă o înţelegere de ordin afectiv pentru ele, sau o pătrundere într-însele.

Estetica ar trebui să se declare satisfăcută cu aceasta. Căci aceasta ajunge şi pentru actul de receptare al spectatorului : şi despre el se poate spune că spectatorul se „transpune afectiv" în persoanele înfăţişate şi în felul lor de viaţă. Şi sensul bun al acestei „transpuneri" nu ar trebui să ne scape. Trebuie să regretăm că sensul acesta bun şi firesc al conceptului de transpunere a fost luat de teorie şi desfigurat. Căci există arte în care nu ne putem lipsi de el : muzica, arhitectura, ornamentica. Lucrul acesta este lesne de văzut. În muzică este vorba de o participare interioară, sufletească, la vibraţie, de o însoţire a dinamicii operei sonice. Numai în felul acesta se poate comunica celui care ascultă conţinutul sufletesc al muzicii : căci conţinutul acesta nu este nimic altceva decît pură dinamică afectivă.

Muzica este singura artă care pătrunde în felul acesta omul, care îl cuprinde în ce are mai interior şi îl face să participe la vibrarea ei. Aici, un concept ca acela de „transpunere" este indispensabil : cel care ascultă în chip muzical „trăieşte", tocmai, cu adevărat „în contact" *(fühlend)* cu muzica. În arhitectură se poate vorbi cel puţin de ritmul resimţit al formei („forma" fiind înţeleasă în sensul major, de „compoziţie") ; şi în ornamentică există încă totdeauna o uşoară însoţire a jocului de linii, o participare lipsită de constrîngere la vibraţie. Şi aici, o participare la formă.

Adausul „la formă" este esenţial. Căci numai datorită lui, conceptul transpunerii ţine de capitolul formei. Numai astfel, totodată, el poate fi dezlegat de deformaţiile lui psihologiste şi oarecum purificat !

Cel mai puternic material probant, că este vorba de contact cu forma, se găseşte iarăşi în muzică. Chiar o sensibilitate muzicală cu totul primitivă participă cel puţin exterior la ritmul măsurilor : în dans, în mărşăluire, chiar în muncă. Mai adînc merge participarea interioară la cîntec, sau chiar participarea exterioară : motive, teme, melodii, fraze întregi, mişcări de crescendo. Transpunerea merge aici foarte departe. Şi îi remarcăm forţa, atunci cînd brusc ea nu se produce deloc, cînd refuzăm interior o „temă", adică nu voim să fim cuprinşi şi mişcaţi de ea ; atunci, ceva se împotriveşte în noi transpunerii, de ex. în faţa declamării. Şi participarea la straturile interioare şi la conţinutul lor sufletesc îşi găseşte drumul aici tot trecînd prin forma muzicală şi prin transpunerea într-însa. Aceasta din urmă este ea însăşi în adevăr totodată transpunere în dinamica sentimentului.

Mai greu de spus este în arhitectură în ce constă transpunerea înăuntrul formei. Aici, ea nu ia chipul unei participări, arhitectura nu se revarsă asupra noastră. Totuşi, formele ei ne cuprind şi ne antrenează într-o viaţă care nu este a noastră ; noi îi resimţim dinamica, masivitatea, ponderea, desfăşurarea liberă în înălţime, delimitarea în proporţii subtil cîntărite, înfrîngerea gravităţii şi dominaţia biruitoare asupra ei.

În poezie, lucrurile nu stau altfel, deşi aici, orientarea cititorului către conţinutul tematic întunecă purul contact cu forma. În realitate, contactul cu eroul este tocmai contact cu forma, dar cu o formă care constituie conţinutul esenţial al figurii (modelarea caracterului, a destinului).

Pînă aici, transpunerea se identifică în întregime cu sentimentul formei. Psihologia transpunerii nu s-a oprit însă aici. Ea voia mai mult, voia să explice, şi pentru aceasta a născocit o schemă : subiectul receptor urma să devină activ în obiect (la vederea peretelui de stîncă, să execute „mişcarea de înălţare") ; rămîne astfel greu de înţeles cum poate plăcerea faţă de activitatea proprie să fie totodată măsură a valorii, pentru obiectul „în care" subiectul este activ. In realitate, exemplele sînt şi ele tratate foarte arbitrar. În cel mai bun caz, rezultatul este o explicaţie cauzală de ordin psihologic.

Singura întrebare cu adevărat serioasă este astfel, dacă există o intervenţie activă a subiectului receptor în obiectul estetic ? La întrebarea aceasta, răspunsul trebuie să fie afirmativ, dar în cu totul alt sens decît şi-l închipuie psihologia transpunerii. Activitatea aceasta, anume, nu constă într-o transpunere înăuntrul obiectului, într-o proiecţie într-însul, a sentimentelor noastre, ci în intuiţia reproductivă de ordin mai înalt, în intuiţia căreia, strat după strat, îi apare planul din spate al operei de artă. Funcţia aceasta a activităţii subiec-

tului nu constituie nimic nou. Ea este identică în fond cu rolul subiectului receptor, în raportul cvadripartit, care e propus oricărei obiectivări. Şi, în măsura aceasta, ea nu este nici măcar ceva specific estetic. Ea este conţinută în orice lectură şi înţelegere, chiar în cea intelectuală. Deosebirea este numai că, în perceperea operei de artă, ea este strîns legată de sesizarea intuitivă şi de resimţirea interioară a contactului cu forma artistică.

c. *Modelare şi autoprezentare*

În încheierea acestor consideraţii trebuie să ne gîndim încă la o altă latură a principiului formei, care de fapt este de la sine înţeleasă, dar este prea puţin luată în seamă : ea priveşte modelarea ca obiectivaţie — de fapt, ar trebui să spunem, ca fiind aspectul de obiectivaţie în obiectul estetic. Aceasta însă înseamnă că abia prin modelare, în plăsmuirea formei, devine posibilă în genere obiectivarea ca atare. Lucrul acesta este binecunoscut, aici e vorba însă de legătura acestui fapt cu sentimentul formei şi cu transpunerea.

Nici un rol esenţial nu joacă această obiectivare acolo unde sînt deja date teme obiective. Acolo, plăsmuirea formei (modelarea) şi, odată cu ea, obiectivaţia, este numai remodelare *(Umformung)*, supramodelare *(Überformung)*, cum am văzut mai înainte. Aşa stau lucrurile în artele care ţintesc la reprezentare, deşi chiar în ele, modelarea nu se reduce la atît ; se adaugă în plus, prin mijlocirea formei, cu totul altceva şi ceva de ordin ideal.

De cea mai mare importanţă însă este obiectivarea în artele care nu urmăresc reprezentarea, în muzică şi în arhitectură : aici e vorba tocmai de faptul că ceva, care subzistă în noi neconcretizat obiectual *(ungegenständlich)*, devine sesizabil pentru noi abia prin modelarea şi obiectivaţia lui. În muzică, edificiul sonurilor este o astfel de obiectivaţie prin modelare — şi anume, în cazul acesta, printr-o modelare liber inventată, pe care nu o găsim nicăieri prefigurată în lume. Ceea ce însă este făcut sesizabil în această modelare a formei este curgerea şi unduirea vieţii sufleteşti, care nu poate fi surprinsă altfel în nici un mod, tresăririle ei cele mai slabe, oscilarea şi suferinţa ei, forţa şi lupta ei, asaltul şi înfrîngerea...

Dacă ne întrebăm lucid, ce înseamnă în fond lucrul acesta, şi deci care este esenţa modelării formei ca obiectivaţie, trebuie să spunem că ea nu este nimic mai puţin decît faptul acesta că omul îşi devine sieşi vizibil, — sau : că el se aşază în faţa lui însuşi ; nu în felul că el se retrăieşte doar pe sine, ci în felul că el capătă o viziune asupra lui însuşi. Sie însuşi, el nu îşi poate deveni vizibil decît ca obiect ;

numai ca obiect el se află afară din sine. Fiinţarea aceasta afară din sine o produce modelarea obiectivă.

În arhitectură, această obiectivare de sine însuşi este mai întunecată, mai secretă, nu este însă mai puţin efectivă. Ceea ce este insesizabil în făptura omului se retrăieşte în forme care, în aparenţă, nu au nimic de-a face cu el, dar care totuşi, tocmai ca forme de retrăire ale sale, poartă trăsăturile fiinţei lui şi devin vizibile.

„Vizibilitatea" poate fi luată aici textual. Putem adăuga la aceasta că : în materia cea mai grosolană şi în cea mai izbitoare, mai durabilă expunere, se introduce ce este mai insesizabil. Construindu-şi casa sa, omul se construieşte totdeauna în acelaşi timp pe sine însuşi ; expresia propriei sale voinţe de viaţă, a felului cum se concepe pe sine (ca în haina sa) şi chiar faptul de a nu se cunoaşte pe sine.

Mult mai estompat, lucrul acesta este valabil şi pentru ornamentică. Într-o privinţă, autoobiectivarea este aici poate chiar mai pură : ornamentica este purul joc cu forma ca atare, este mult mai desprinsă de scopul practic ; şi chiar tendinţa manifestă spre joc, care ia loc aici începînd de la un anumit nivel în jos, este trădătoare, dă pe faţă omul, acolo unde el nu bănuieşte. Orice joc este transparent.

În problema formei, deci, deosebirea dintre artele ţintind la reprezentare şi cele nereprezentative nu este, în această privinţă, atît de mare cît ne-am putea-o închipui. Secretul lucrului este tocmai acela că omul se înfăţişează în orice artă totodată pe sine însuşi, chiar cînd el întreprinde o modelare cu totul diferită.

Numai să nu înţelegem acest „pe sine însuşi" în sens personal. De regulă, el merge către ceva mai general ; de obicei către un tip uman, dar poate privi omenescul în genere. Lucrul acesta este cu totul valabil şi despre autoportretele, în aparenţă individuale, ale personalităţilor artistice, de exemplu despre autoportretul pictorilor, despre romanul de confesiune al poetului care îşi înfăţişează propria lui viaţă ; la artistul mare, materialul creşte în lărgime şi depăşeşte ceea ce e personal, şi tocmai de aceea, el găseşte răsunet larg.

În privinţa aceasta, muzica este în avantaj faţă de poezie. Viaţa sufletească pe care ea o transmite în straturile interioare rămîne totdeauna într-o anumită generalitate. Lucrul acesta a fost numit „nedeterminarea" muzicii şi a fost considerat (Hegel, Vischer) drept lipsă a ei. Totuşi, el este totodată avantajul ei. Căci aci îşi are rădăcina interpretarea liberă : faptul anume că una şi aceeaşi muzică poate însemna mai multor ascultători lucruri foarte deosebite. Modelarea ei, în adevăr, nu este aceea a unui obiect individual — a unui personaj omenesc determinat —, ci de la început aceea a unui tipic uman. Şi acesta este temeiul pentru care în muzica vocală rămîne totdeauna un rest de joc liber între cuvînt şi ton.

Minunea este că totuşi ea nu e lipsită de concreţiune. Caracterul intuitiv al formei în domeniul auditiv este în adevăr ceva principial deosebit de acela din domeniul vizual : aici, el atîrnă strîns de obiectul individual (material, subiect) şi nu poate fi desprins de el ; în primul caz, în schimb, el atîrnă de motivul muzical şi de edificiul compoziţiei. „Motivul“ este numai suportul cuprinsului sufletesc ; el nu ajunge niciodată identic cu acesta în conţinut — rămîne, ca plan, transcendent faţă de el.

d. *Desprinderea de creator prin virtutea formei*

Forma ca obiectivaţie de sine a creatorului — indiferent dacă aceasta este voluntară sau involuntară — nu ne este îngăduit să o subestimăm, întrucît de ea atîrnă momentul conştiinţei de sine, al sesizării de sine : aşadar, ceea ce Hegel numea „fiinţarea-pentru-sine a spiritului“. Şi se poate adăuga că, în sensul acesta, Hegel nu greşea cînd atribuia artele „spiritului absolut“ — admiţînd că ştiinţa de sine face spiritul „absolut“.

Aceasta, totuşi, nu mai aparţine caracterelor cu adevărat estetice ale artei ; este vorba mai mult de o funcţie culturală generală pe care ea o îndeplineşte, o funcţie metafizică a artei. Căci, în adevăr, există lucruri pe care omul nu le poate înţelege altfel decît prin artă. Fără îndoială, lucrurile acestea îl privesc tocmai pe el însuşi. Estetica însă, ele o privesc în mod periferic, şi a fost greşeala lui Hegel să considere funcţia aceasta metafizică drept sîmburele estetic al lucrului, — un rest de estetică intelectualistă.

Ceea ce, în schimb, este estetic important şi central se mişcă pe o linie opusă acestui fenomen : faptul, anume, că în opera de artă artistul dispare, că într-însa el nu vorbeşte şi nu depune mărturie despre sine, ci despre altceva. Din perspectiva spectatorului, lucrul se poate exprima astfel : el contemplă opera de artă desprinzînd-o total de creatorul ei. Opera a lepădat subiectivitatea creatorului ; a lăsat-o în urma sa, cu individualitatea, suferinţa şi lupta ei — totodată cu străduinţa şi munca depusă pentru ea.

Cunoscătorul istoriei poate, fireşte, recunoaşte în operă caracteristica artistului : totuşi, aceasta nu mai este înţelegere estetică, ci comparaţie, analizare teoretic-istorică. Este vorba de ştiinţă a artei. Aceasta însă nu este gustare a artei, cu atît mai puţin contemplare estetică.

Acesta este motivul pentru care preocuparea de personalitatea artistului nu contribuie cu nimic la descifrarea operei. Ea poate, desigur, contribui la înţelegerea naşterii ei, sau a subiectului ; dar aceste două

lucruri sînt altceva decît contemplare estetică sau gustare estetică. Lucrul acesta trebuie afirmat cu deosebire despre „naşterea" operei. În genere, nimic nu este mai indiferent pentru înţelegerea estetică, cea adevărată, decît istoria naşterii operei — în măsura în care ea nu poate fi descifrată din opera însăşi. Lucrul acesta e valabil, de pildă, despre edificii, ale căror părţi au luat naştere în secole diferite, sau la care s-a lucrat neîncetat mai departe. Faptul că istoricul de artă intervine cu date cronologice şi că el explică istoria clădirii din destinul unui oraş este interesant şi instructiv, are desigur şi altă valoare educativă. De ce însă o aripă anumită pare frumoasă, deşi ea este înfăptuită fără a ţine seama de probleme de formă, alta în schimb produce un efect supărător, — faptul acesta nu poate fi explicat în acest mod.

Dacă punem alături desprinderea operei de artă de creatorul ei cu momentul conştiinţei de sine şi cu acela că un spirit viu îşi devine în artă obiect sieşi, ajungem la un fel de antinomie : pe de o parte, opera vorbeşte convingător despre creator, pe de altă parte, ea păstrează în modul cel mai explicit tăcere asupra lui ; ea revelează şi acoperă, trădează şi reţine pentru sine. Ambele laturi sînt, evident, esenţiale, deşi nu ambele în aceeaşi măsură estetic esenţiale.

Cum se rezolvă antinomia ? Şi este ea cu adevărat o antinomie ? Se poate contesta alternativa din urmă : contradicţia nu este contradicţie internă, este numai una aparentă. Creatorul, în adevăr, nu vorbeşte despre sine, nici nu se înfăţişează de fapt pe sine însuşi — nici chiar atunci cînd se portretizează pe sine — şi atunci este vorba de altceva ; — desigur însă, el vorbeşte sau dă mărturie despre spiritul întreg pe care-l are la bază şi dinăuntrul căruia el creează. Căci nimeni, nici artistul cel mai original, nu creează din pura subiectivitate proprie, ca şi cum aceasta ar sta izolată pentru sine în lume ; fiece creator creează din spiritul obiectiv devenit istoric, în care el a crescut şi care este creator în el. El face aceasta şi atunci cînd s-a ridicat artistic mai sus, depăşindu-l.

În felul acesta, antinomia este înlăturată : opera, în modelarea particulară pe care o are, este mărturia unui spirit istoric, este obiectivarea lui ; dar personalitatea artistului, cu subiectivitatea ei, a dispărut totuşi în modelarea materialului, chiar dacă acesta este preluat dintr-însa. Situaţia din urmă se poate clar vedea în acele portrete despre care nu ştii precis dacă sînt autoportrete sau nu ; tot astfel, în evenimentele înfăţişate într-o poezie, despre care nu se poate spune dacă sînt luate din experienţa reală a poetului sau nu.

Acestei situaţii îi corespunde caracterul inconştient al revelaţiei de sine în opera de artă. Adevăratul artist nu ştie ce face, modelînd

materialul potrivit felului în care el îl vede, astfel încît felul acesta îl putem recunoaşte în modelare, ba sîntem chiar antrenaţi într-însul şi învăţam să vedem cu el. Artistul nu ştie în ce măsură contribuie prin aceasta să exteriorizeze totodată ceva din sine însuşi, mai puţin ceea ce e personal decît ceea ce e comun şi legat de epocă într-însul.

Şi, tot astfel, nici cel care contemplă opera nu ştie ce vede, cînd receptează intuitiv, în modelarea operei, ceva esenţial din spiritul istoric al unei epoci. El se înşală uşor pe două laturi : sau îl consideră ca fiind factorul personal al artistului — o iluzie foarte obişnuită —, sau nesocoteşte cu totul atitudinea spirituală, devenită obiect şi formă, din care a fost creată opera. În orice caz, întrucît el este epigonul la care contemplarea şi gustarea sînt strîns însoţite de reflecţie, lui îi este mult mai degrabă decît creatorului cu putinţă să ştie, ce spirit îi este comunicat.

În felul acesta se răspunde totodată cel mai bine fenomenului desprinderii. El înseamnă, în adevăr, numai că în opera de artă se îndeplineşte legea obiectivaţiei. Legea aceasta constă în scoaterea materiei modelate din legătura cu spiritul viu, în care ea a crescut, oarecum liberarea ei dintr-însul. Căci în raportul cvadripartit al obiectivaţiei, spiritul creator este ceea ce e trecător, şi în drepturile lui trece de fiecare dată spiritul viu care receptează — în măsura în care el aduce cu sine adecvaţia. Obiectivaţia însă, care face cu putinţă lucrul acesta, constă în modelarea unei materii durabile, în măsura în care aceasta este transparentă pentru întreaga succesiune de straturi atîrnînd de ea.

CAPITOLUL 20. CU PRIVIRE LA METAFIZICA FORMEI

a. *Imitaţie şi creativitate*

Dacă aruncăm o privire asupra celor spuse despre forma estetică, nu se poate contesta că este puţin — în comparaţie cu aceea ce am voi să ştim despre ea, şi ceea ce face secretul ei. Simţim desluşit acest secret, îl simţim în spatele tuturor determinărilor parţiale care se pot da. Dar este greu chiar şi numai a indica în ce constă el.

Lucrul acesta îşi are temeiul în caracterul insesizabil al frumosului : insesizabil anume în alt fel decît în viziunea estetică şi în indicatorul valoric al ei, plăcerea, gustarea. Chiar dacă frumosul ca atare ar putea fi sesizat şi altfel, sesizarea acesta deosebită ar trebui să fie şi ea de natură estetică. Nu există însă o a doua sesizare estetică, decît singură intuirea însoţită de plăcere. Trebuie să reţinem aceasta, pentru a ne păzi pe noi înşine de aşteptări false. Estetica poate tot atît de puţin ca oricare altă ştiinţă să facă imposibilul cu putinţă.

Ce voim în fond să ştim despre formă ? Nimic mai puţin, decît de ce una este resimţită ca frumoasă, alta ca urîtă. Căutăm deci să obţinem dintr-o dată soluţia secretului frumosului şi al artei. Sau, altfel, vrem imposibilul : să prindem cu inteligenţa şi instrumentele ei grosolane, conceptele, aceea ce singură viziunea estetică poate prinde.

Ajunge să ne lămurim aceasta, pentru a înţelege că astfel de cerinţe puse esteticii sînt utopice. Estetica nu trebuie să se ocupe de ele, ea ar deveni altfel inevitabil metafizică. Ştiinţa artei poate, în anumite limite, să se ocupe de ele, în măsura în care este vorba de întrebări parţiale, la care se poate răspunde folosind un material empiric mai mare. Dar nici ea nu duce, vorbind exact, dincolo de fapte, nu ajunge deci la temeiurile frumuseţii anumitor forme, spre deosebire de altele.

Se înţelege deci că tocmai de această întrebare s-au împiedicat teoriile estetice. Cele mai multe au devenit astfel cu adevărat metafizice, altele au căutat ieşiri psihologic-genetice ; unele au nimerit chiar pe drumuri greşite matematic-speculative, aşa de pildă teoriile „secţiunii de aur", ca şi analiza matematică a muzicii. Unele aspecte ale acestor încercări au fost tratate incidental în cursul capitolelor anterioare şi au fost respinse. Astfel, la urmă, estetica psihologică a transpunerii *(Einfühlung)* ; la început, tot aşa, estetica antică a Ideilor, cu ecourile ei în idealismul german.

Pe cea din urmă nu trebuie, fireşte, să o dăm atît de radical la o parte, căci în ea se ascund motive de gîndire pe care nici o analiză mai prudentă nu trebuie să le respingă — de exemplu, în problema frumosului naturii şi a frumosului uman, cu deosebire cele privind formele viului. Totuşi, în domeniul artelor şi ea dă cu totul greş ; şi tocmai această lipsă de rezultat este ceea ce a îndreptat estetica, în mod consecvent, spre raportul de apariţie.

Faptul că acesta, la rîndul lui, nu este suficient pentru toate problemele frumosului, trebuie să ne dea de gîndit — şi anume tocmai în direcţia unui nou secret care se ascunde încă în forma obiectului. În acelaşi timp, punîndu-se o limită întregii reflecţii mai departe, prin faptul că între modelare şi apariţie a devenit vizibilă o legătură mult mai strînsă decît se putea bănui la început, s-a văzut în adevăr, că de la strat la strat, domneşte în operă o modelare relativ independentă, totuşi în felul că orice apariţie a unor straturi mai adînci atîrnă de forma situată înaintea lor.

Principial, există numai două posibilităţi de a depăşi în tratarea formei estetice fenomenele de care am vorbit : sau se caută temeiul frumuseţii formei în obiect, chiar dacă este cu totul ascuns în planul din spate, sau el este căutat în subiect. Prima tendinţă a dus la metafizica Ideilor, a doua la psihologia transpunerii.

Se poate înainta o bucată în ambele direcţii şi fără excese speculative. Astfel de ex., în direcţia spre obiect se găseşte vechea teorie a imitaţiei ; în direcţia spre subiect, în schimb, aceea a creaţiei autonome : μίμησις şi ποίησις. Teoriile acestea nu au mers, ce e drept, nici una departe. Ele conţin însă amîndouă un sîmbure serios.

Conceptul de μίμησις — ar trebui să-l traducem cu „reprezentare" (*Darstellung*) — are la bază ideea că : ceva mai desăvîrşit decît natura, omul nu poate crea ; el poate doar să imite natura. Şi tot astfel în ce priveşte lumea oamenilor : conflicte cu sens adînc, destine sau fapte mai mari decît conţine viaţa reală nu poate născoci nici un poet, el nu poate decît să înfăţişeze ceea ce el trăieşte.

Conceptul de ποίησις în schimb, are la bază ideea că : există creaţii ale spiritului, care altminteri sînt străine naturii şi vieţii. Ele ne stau limpede în faţă în muzică, în arhitectură şi chiar în ornamentică ; dincolo de acestea, în poezie şi în artele plastice, în măsura în care ele arată lucruri pe care profanul în viaţă nu le vede.

Amîndouă aceste idei de bază îşi au, fiecare în felul ei, îndreptăţirea ; şi de aceea trebuie să ţinem socoteală de ele. În chip manifest, totul este să le unim una cu alta. Şi poate că, de la început, greşeala a fost în ambele, că ele s-au prezentat separate.

Ce este deci trainic în ideea de ποίησις ? Este bine să ne mărginim, de la început, în această întrebare, la artele care urmăresc reprezentarea. De întins, ea poate fi, natural, întinsă pe urmă, atît cît este de trebuinţă. Să ne gîndim : a depăşi în perfecţiune formele lumii vii ar fi, în adevăr, o megalomanie pentru om. Căprioara în saltul ei, şoimul în cercurile zborului său, înotul rechinului, pot greu fi întrecute de o formă a fanteziei. În artă nu poate fi vorba de aşa ceva. În măsura în care arta „înfăţişează" astfel de forme ale naturii, ea nu poate decît să caute să le reproducă — evident, „înfăţişarea", luată pentru sine, fiind pe deasupra şi altceva. Lucrul acesta se potriveşte şi pentru făptura umană, figura omului şi expresia (mimica) ei.

Totuşi, două lucruri trebuie observate aici : 1. artiştii, de cele mai multe ori, nu reproduc pur şi simplu forme ale vieţii, doar de dragul lor ; ei nu se iau la întrecere cu natura, nici în sculptură, nici în pictură. Prima se opreşte aproape în întregime la corpul omenesc ; cea din urmă, la om sau la peisaj — aici însă intervine un alt principiu de modelare.

Căci se adaugă întîi faptul că : 2. chiar formele cele mai desăvîrşite ale naturii, ale vieţii şi ale omului, devin obiecte estetice numai cînd se iveşte pentru ele un subiect care le percepe în chip adecvat. Fapta artistului, deci, în faţa formelor frumoase ale naturii, constă în aceea că el le descoperă pentru prima dată. „Reproducerea" per-

fecţiunii este poate, în realitate, partea cea mai mică a misiunii sale estetice ; partea cea mai mare şi cea dintîi constă în a învăţa să o intuieşti, zăbovind în faţa ei şi iubind-o.

În sensul acesta este adevărat că abia pictorul — şi anume nu înainte de o anumită treaptă de dezvoltare a artei sale — descoperă „peisajul" şi apoi învaţă şi pe profan să privească înăuntrul naturii. În acelaşi sens este adevărat că portretistul ne învaţă să vedem chipuri, poetul caractere şi destine, sculptorul dinamica trupului uman. Dacă în faţa tuturor acestor lucruri voim să menţinem termenul de imitaţie, nu este nimic de obiectat. Dar cu aceasta nu nimerim miezul lucrului. Fără să mai vorbim de momentul remodelării (*Umformung)*, de care a fost vorba mai sus.

Şi care este partea trainică în ideea de ποίησις, înţelegînd cuvîntul acesta în sensul strict de „creaţie" ? Ne-am referit deja la artele care nu reprezintă, creînd forme care în afara artei nu se întîlnesc ; cel mai limpede, în muzică : aici se găseşte un domeniu imens propriu modelării pur muzical-acustice, nu o remodelare, ci o creaţie nouă, o creaţie absolută. Ei i se potriveşte în mod exact expresia de „joc pur cu forma". La fel în arhitectură ; şi, mult diminuată, în arta ornamentală.

Mult mai important este faptul că şi artele care urmăresc reprezentarea vădesc aceeaşi notă de creaţie în modelare, deşi ele sînt legate de „modelele" lor (subiecte, tipuri din viaţă), şi nu pot lepăda vestmîntul imitaţiei. Tocmai acest lucru îl spunea momentul remodelării cu care ne-am început discuţia asupra formei estetice (cap. 16 c şi 17 a).

„Prefacere", „remodelare" — sînt pentru aceasta cuvinte mult prea slabe. Există, în adevăr, şi modelare artistică pur sintetică, o creaţie care aduce ceva cu totul nou : plăsmuiri care s-au născut din Idee, produse în viziunea creatoare, în opoziţie cu realitatea şi cu tot ce e empiric.

Pictura Renaşterii a creat astfel de tipuri ideale în madonele ei, în sfinţi, în chipurile lui Cristos. Michelangelo a creat conştient personajele titanice depăşind măsura omenească. Pe aceeaşi linie se află figurile de zei ale antichităţii, ba chiar plastica efebilor. Acelaşi lucru se poate spune despre cea mai mare parte a poeziei epice : epopeea cu tendinţa de a crea figuri ideale. Şi nu se poate totuşi contesta că o atare artă — alături de unele alunecări în lipsa de adevăr şi de natural — a produs şi adevărate creaţii, pline de adevăr interior şi de forţă : figuri care şi-au proiectat lumina înainte şi au putut educa generaţii întregi ale unui popor.

Se vede deci : sinteza între reproducere şi creaţie autonomă nu este atît de greu de găsit. Cele două momente, în adevăr, nu pri-

vesc acelaşi aspect, într-un acelaşi lucru, ci lucruri foarte deosebite. Prea mult nu se poate depărta niciodată de viaţă şi de realitate o artă rodnică. De aceea, totdeauna trebuie să rămînă într-însa o parte de μίμησις. Ea trebuie totdeauna să-şi aibă rădăcina trainică într-o viaţă reală, ale cărei forme istorice sînt totodată motivele formelor creaţiei sale. Pe de altă parte : o artă nu poate creşte şi depăşi propria ei epocă decît dacă are într-însa o trăsătură vizionară, care duce dincolo de viaţa aceasta reală ; dacă poate intui creator ceea ce nu există şi totuşi convinge, deoarece, pe linia însăşi a vieţii reale, trimete dincolo de aceasta. Nu există deci în fond nici o antinomie adevărată, în ceea ce constituia conflictul dintre μίμησις şi ποίησις

b. *Găsirea formei şi stilul*

Îndată ce ne-am convins că există în artă, cu toată legătura ei de plinătatea vieţii, totodată o plăsmuire pur creatoare de forme, se ridică în măsură cu atît mai mare întrebarea referitoare la aceasta din urmă. Căci forma plăsmuită în mod creator trebuie totuşi găsită. Marea întrebare rămîne : cum este ea găsită ?

Cu aceasta ne aflăm iarăşi în faţa uneia din acele întrebări interzise, despre care ştim că depăşesc cunoaşterea noastră, pe care însă nu putem înceta să ni le punem. Ce voim aici să ştim este tocmai : cum face artistul ca să găsească forma care nu este dată. Dorim să aruncăm o privire în jocul lui secret, să pătrundem în enigma genialităţii — adică în ceea ce pentru el însuşi nu este lămurit, acolo unde activitatea misterioasă care se desfăşoară într-însul scapă şi conştiinţei lui, şi unde tot ce el poate face este să aştepte clipa iluminării. Dar clipa iluminării ea însăşi nu îi spune ce se petrece într-însul şi cum procedează, ci cu desăvîrşire numai, care este forma căutată şi cum o poate atinge în cazul dat.

Ştim că există o aşteptare tăcută a maturaţiei, la care creatorul nu poate contribui mult cu voinţa sa ; el poate, cel mult, să înlăture turburări din drumul său, se poate despovăra, se poate abate acolo unde situaţia devine rigidă, dar el nu poate interveni direct. Ştim de asemenea de la maeştrii mari cît de chinuitoare poate fi starea aceasta, că ea poate fi plină de sentimentul neputinţei, al nerăbdării, al durerii. Schelling a cunoscut ceva din chinul acesta şi l-a exprimat : artistul poartă în sine un destin, opera care nu s-a născut este destinul lui. Şi remarcabil este că, ulterior, opera odată născută nu spune nimic despre aceasta : într-însa, totul este netezit, ea lasă doar impresia de măreţie superioară, calmă.

Lucrurile acestea nu fac decît să spună încă odată că în misterul găsirii formei nu putem pătrunde. După cum şi drumul cel mai puţin practicabil al esteticii este acela de a voi să pătrundem în actul creator al artistului. Nimic nu ne este mai interzis decît el. Aici ne aflăm cu adevărat în faţa „metafizicii formei", fără a găsi un acces la ea. Se pot distinge totuşi cîteva momente — oarecum în penumbră ; ţinta interioară a operei, accidentul care a provocat-o, şi stilul devenit istoric.

Primul dintre aceste momente se exprimă limpede în voinţa creatorului. Dar abia în operă, el ia formă. Ştim că ţinta interioară a operei încă necreate reţine pe artist, nu-i lasă linişte, îl duce la încercări, la planuri, la adăugiri. Totuşi, nu putem spune felul în care ea preexistă. În conştiinţa creatorului, ea apare destul de des doar negativ : ca nemulţumire cu ceea ce au realizat încercările sale. Ce stă cu adevărat în spatele lor poartă, de la un anumit stadiu de maturaţie înainte, caracterul unei viziuni. Munca fanteziei artistice însă, înainte de concepţia ei, nu poate fi dezvăluită. Conştientă este numai străduinţa către forma nouă. Munca creatorului are aici ceva înrudit cu procesele naturii ; aşa cum şi genialitatea veritabilă este un dar al naturii. Totuşi, tocmai momentul ţintei, al scopului ca atare, o deosebeşte de ceea ce ţine de natură.

Al doilea moment, accidentul, poate fi urmărit ceva mai bine. El procură impulsiile, materialul, subiectul. Dar el nu explică de ce artistul culege ceea ce îl întîmpină, cum recunoaşte că acesta este potrivit. E îngăduit să admitem că, în mod obscur, ţinta preexistă şi că impulsia îi „vine în întîmpinare". Dar cum se petrece aceasta rămîne în întuneric.

Poetul este brusc frapat, în plină viaţă, de o scenă al cărei martor întîmplător el este ; sau se opreşte înaintea unei figuri vii, omeneşti, a unui destin particular. Cu această ocazie, ceva se mişcă într-însul. El nu ia însă lucrul pe care îl vede aşa cum este, ci îl modelează în chip deosebit — în sensul unei imagini interioare care îi pluteşte deja în minte. Şi poet veritabil, el este numai dacă ştie să-l modeleze, trecînd dincolo de el, — nu ca să cadă în lipsă de adevăr, ci ca să reveleze un adevăr pe care l-a intuit.

Nu altfel procedează pictorul : el trece prin pădure şi pe pajişte ; brusc, o privelişte îl opreşte pe loc, un motiv pe care el îl contemplă deja interior, ca imagine ; sau un chip îl izbeşte. Să ne mai gîndim la efectul pictural pe care îl produce încadrarea „accidentală" a privirii între ramuri şi trunchiuri de copaci, sau o deschizătură în zidul vechi. Spunem despre toate acestea că este vorba de un „accident". Este şi accident, care opreşte pe artist ; dar faptul că artistul îl

prinde, îl apreciază, îl foloseşte, că el fixează imaginea pe pînză, nu este accident, ci ţine de *telos* într-însul, de ţintă.

Se vede : ţintă şi accident, deşi ontic opuse, nu numai că se împacă perfect, dar ţin chiar faptic unul de altul şi se întregesc în procesul de găsire a formei. Străduinţa artistului conştient de ţinta urmărită în căutarea formei este, fără ajutorul accidentului, poate, în genere neputincioasă ; accidentul favorabil însă, fără căutarea conştientă de ţintă a artistului, ar fi lipsit de sens şi pierdut.

Nu trebuie să ne temem să lăsăm „accidentului" îndreptăţirea sa. Cu aceasta nu depreciem genialitatea. Geniul este, nu în ultimul rînd, capacitatea de a folosi accidentul ; în genere, de a-i sesiza favoarea. Fireşte, prin „accident" se desemnează aici doar „ceea ce nu e urmărit ca scop", aşadar opusul faţă de *telos,* de scop, — nu nedeterminatul. Ceea ce, în sensul acesta, este accidental este tocmai ce este ontic necesar. Dar necesitatea aceasta nu priveşte estetica.

Drept cel mai important dintre aceste momente poate fi considerat stilul. El constă într-un anumit caracter formal, sau o schemă formală, pe care nu o găseşte individul, ci o plăsmuieşte o întreagă epocă, dar care serveşte individului ca suport în descoperirea formei. El este de aceea şi obiectiv un factor universal, care nu se epuizează în opera individuală. În epoci în care „domneşte" un stil anumit, el este cel care predetermină orice formă individuală — nu în mod total, dar totuşi o fixează pe un făgaş anumit. De altfel, fenomenul stilului se diferenţiază : există şi stil particular, naţional, local, un stil al generaţiilor, ba chiar stilul profund personal al unui maestru anumit.

Lucrul cel mai important îl constituie însă marile stiluri ale epocilor. Ele vădesc particularităţile caracteristice ale oricărui spirit obiectiv. Căci atîta timp cît ele sînt vii într-o creaţie oarecare, ele aparţin spiritului obiectiv ; numai pentru epigon, ele ţin de singura obiectivaţie. Stilul îşi are baza în felul oamenilor de a resimţi forma ; numai în mod secundar, el apare în opere, desprins de spiritul care creează şi contemplă. Stilul este latura formală a „gustului" estetic. De aceea, el se schimbă cu acesta. Stilurile se nasc şi pier, şi totdeauna artiştii individuali sînt cei a căror creaţie aduce cu ea schimbarea. Totuşi, nu individul creează stilul, ci stilul se formează încet, se degajează în creaţia generaţiilor. Şi odată ce s-a degajat, el stăpîneşte sensibilitatea pentru formă şi nevoia de formă a oamenilor.

Dominaţia aceasta trebuie să o gîndim în felul că : celui care se găseşte în timpul şi în felul de viaţă care i-a fost hărăzit, nu îi trece prin minte că s-ar putea face şi altfel. Ca prototip avem arhitectura, de la care a şi fost luat conceptul de stil, pentru ca apoi să fie

întins la alte domenii. Motivele pentru aceasta se află în scopurile practice şi în alţi factori (cf. cap. 15 c).

Tot astfel trebuie să băgăm de seamă că stilul nu priveşte artele singure, ci întregul mod de viaţă al omului — pînă la formele de relaţie, de vorbire, la felul de a se mişca, fără să mai vorbim de îmbrăcăminte şi de modă. În sensul acesta se vorbeşte cu dreptate de stilul de viaţă. Nu se poate contesta că în toate aceste domenii există fenomene cuprinzătoare, unitate de stil ; urmarea este faptul că există stiluri de epocă, îmbrăţişînd cu adevărat mai multe domenii sau pe toate. Rococoul arăta acelaşi exces de înflorituri delicate în muzică şi în felul de a vorbi, ca şi în formele arhitecturii şi ale mobilelor, sau în îmbrăcăminte.

Se vede de aici că stilul este un concept care depăşeşte estetica : el aparţine cercului mai larg de fenomene ale spiritului istoric obiectiv. Aici însă nu avem de-a face decît cu stilul artistic. Şi pentru acesta este caracteristic faptul că el constituie un fel de a modela, sau o premodelare generală de forme singulare posibile, care scuteşte pe creator de o parte din căutarea formei, limitîndu-l însă totodată, tocmai prin aceasta, în libertatea lui de mişcare.

Aceasta şi nu altceva înseamnă „domnia" unui stil existent. Şi ca sub domnia oricăror forme obiectiv spirituale, există şi aici o răzbatere a individului prin forma predominantă. Aceasta poate fi o deraiere şi o cădere în lipsa de formă ; ea poate fi însă şi o orientare autentică spre găsirea unei forme noi.

Mai mult, natural, nu se poate spune despre aceasta. Marii maeştri sînt totdeauna aceia care săvîrşesc deschiderea de orizont, întocmai ca în alte domenii ale spiritului obiectiv, de ex. în creaţiile de limbă. Stilul artistic constituie o graniţă pentru găsirea liberă a formei, sau pentru fantezie, în plăsmuirile şi jocul ei ; dar el însuşi este forma deja găsită şi exprimată. El este un tip de modelare.

Ceea ce am voi să ştim în plus : cum este „găsită" o atare formă nouă, cum procedează fantezia creatoare, pentru a o plăsmui pentru prima oară, şi de ce apoi acest tip determinat de modelare convinge, place, determină pe ceilalţi, — lucrul acesta nu se poate analiza.

c. *Stilurile mari ale artei şi maniera*

Cercul de probleme al modelării, al găsirii formei şi al tipului de formă fixat, se lărgeşte încă mult cînd îl raportăm la succesiunea straturilor din opera de artă. Căci, la început, orice plăsmuire de formă se referă numai la un strat determinat. Lucrul acesta este va-

labil şi despre stiluri. Întrucît însă modelarea unui strat este tocmai ceea ce îi dă transparenţă pentru un alt strat, iar acesta trebuie la rîndul lui să-şi aibă modelarea sa proprie, formele deci — şi totodată tipurile formale — se îmbină unele cu altele.

Să se compare cu aceasta ceea ce s-a spus în cap. 17 b-d şi 18 a, cu privire la eşalonarea formei. S-a văzut acolo că, în suprapunerea straturilor, modelarea stratului singular este atît independentă cît şi dependentă ; mai departe, că de independenţa ei atîrnă bogăţia variată a întregului, de dependenţa ei însă atîrnă raportul de apariţie. Ambele sînt deci esenţiale. Ce înseamnă însă acestea, cînd le raportăm la formele de stil ? De care strat atîrnă atunci stilurile mari ? Atîrnă ele de unul singur sau de mai multe în acelaşi timp ?

La pictor, plăsmuirea formei constă ea în trăsăturile de pensulă, în tratarea luminii, în modelarea spaţiului, în dominaţia sau în dispoziţia contururilor (a desenului), în felul de a face să apară vitalitatea şi mişcarea etc., — stă ea în toate acestea la un loc, sau în chip deosebit într-unul din aceste momente ? Şi dacă ea stă în mai multe dintr-însele, fiind distribuită în mai multe straturi ale operei picturale — cum stau atunci lucrurile cu legătura modelării, înăuntrul straturilor ? Este privilegiat un strat ? Şi de ce ?

Se aşteaptă la aceste întrebări un răspuns unitar, sumar. Acesta însă nu poate fi dat. Dimpotrivă, raporturile de dependenţă a formei se eşalonează în straturi în chip variat, şi anume iarăşi, pentru straturi singulare, separat, şi fără să poată fi transpuse la altele.

Ceva din aceasta se poate arăta. De pildă, este evident că, în opera picturală, tratarea spaţiului şi aceea a luminii trebuie să fie strîns legate, întrucît spaţiul şi lumina sînt indisolubil legate şi în vederea naturală ; că, în schimb, în stratul din faţă, aplicarea culorii păstrează încă, faţă de amîndouă, o largă libertate de mişcare ; tot astfel, mai adînc înăuntrul planului din spate, tratarea contururilor corpurilor. Mai adînc încă, în straturile interioare, apariţia mişcării şi a vieţii ar putea fi totuşi foarte esenţial determinată şi de aceşti factori. Şi, în mod corespunzător, în opera însăşi, raporturile de formă proprii acelor straturi exterioare (de ex., modelării spaţiului şi luminii) trebuie să fie deja, la rîndul lor, determinate de scopul de a face să apară mişcarea şi viaţa.

Mai departe în amănunt, estetica nu poate urmări aceste raporturi de modelare. Ele devin prea complicate şi subtile pentru aceasta. De asemenea, foloseşte puţin punerea alături de ele a raporturilor din alte arte. Într-o poezie, de ex., lucrurile stau la fel — numai că acolo, straturile exterioare şi interioare se separă mai limpede, în complexe de modelare corespunzătoare.

Din contra, se poate foarte bine determina, în anumite limite, de ce straturi ale operei de artă — cu precădere sau în întregime — atîrnă stilul. Nici la aceasta nu se poate da un răspuns unitar, căci tocmai stilurile, înţelese ca tipuri de modelare, sînt deosebite în această privinţă. Aşa cum ele şi în viaţă privesc parte omul întreg, parte numai conduita lui exterioară.

În măsura aceasta există mari diferenţe în adîncimea stilurilor. Înainte de orice ies în relief cunoscutele stiluri de epocă, despre care este de mult cunoscut că ele îmbrăţişează toate laturile vieţii omeneşti. Vorbim de „omul gotic" etc. Este adevărat că se poate foarte mult exagera în privinţa aceasta, şi lucrul nu este fără pericol ; într-un tip uman istoric real se încrucişează totdeauna forme diverse, de provenienţă diferită ; totuşi rămîne adevărat că la aceste unităţi de modelare iau parte multe laturi ale vieţii şi că în arte, tot astfel, ele sînt factorul determinant, în mai mult decît un singur strat.

Nu este deloc necesar să se circumscrie conceptual, cu anevoie, ce se înţelege prin aceste mari stiluri ale vremii : esenţa felului lor de modelare nu poate fi exprimată în alt chip decît acela al artelor. Ajunge perfect să trimitem la stilurile cunoscute : cine nu le „cunoaşte", aceluia nu i le putem descrie ; şi cine le cunoaşte, aceluia nu este nevoie să i le descriem. Filosofului nu îi mai rămîne decît să atragă atenţia asupra tipicului strict al formei într-însele şi să facă apel la sentimentul estetic pentru el. Astfel, ca epigoni, noi sesizăm lesne unitatea stilului clasic grec (odată cu alterările lui) al secolului al V-lea : în clădirile de temple, în chipurile de zei, în relieful frizelor şi în poezia liricilor şi tragicilor. Dincolo de acestea, în altele multe.

În atare stiluri se poate arăta, în ce straturi ale operei de artă sînt ele precumpănitor determinante pentru formă : ele sînt determinante, evident, în toată succesiunea straturilor : cel mai vizibil, întîi, în modelarea reală a planului din faţă, dar nu mai puţin şi mai adînc, în straturile interioare şi exterioare ale planului din spate — cu foarte mari deosebiri şi gradaţii —, cel mai puţin, poate, în straturile cele mai din spate, care conţin elementul pur al Ideilor.

Faptul că vizibilitatea stilului este cea mai puternică în planul din faţă este, desigur, cauza pentru care marile stiluri ale vremii ne izbesc mai întîi în arhitectură : tocmai aici, planul din faţă constituie o modelare pură, aproape separată, a materiei — fără pretenţia de a reprezenta ceva. Cine priveşte mai adînc, vede, desigur, totodată stilul în compoziţia dictată de scop şi a spaţiului, apoi în compoziţia dinamică — şi, dincolo de acestea, în voinţa formativă care susţine întregul.

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

Tragedia antică izbeşte mai întîi prin forma limbii şi a versului (în cînturi) : pe urmă recunoaştem acelaşi tip de modelare în mişcarea personajelor, ca să nu spunem în „joc“, şi în spatele acestora, în compoziţia situaţiilor şi acţiunilor ; mai puternic apoi iarăşi, în modelarea sufletească a personajelor (a caracterelor), şi, poate mai puternic decît oriunde, în punerea în lumină a întregului destin uman.

Este lesne de văzut că acelaşi lucru este valabil şi despre poezia altui timp şi a altui stil. Să ne gîndim la marile poeme epice ale secolului al XIII-lea (Wolfram von Eschenbach, Gottfried von Strassburg ş.a.), care sînt determinate pînă în ideile lor conducătoare — religioase sau cavalereşti — în întregime de stilul vremii (goticul pe culmea lui) ; şi aici, straturile medii sînt cele care ne arată cel mai bine lucrul acesta : modul cum se mişcă personajele, cum sesizează situaţiile şi acţionează într-însele, cum li se degajează în felul acesta caracteristica personală (personajul lui Hagen sau al lui Rüdiger din *Cîntecul Nibelungilor*), cum se conturează destinele.

Modelarea aceasta omogenă a unor straturi multiple face domnia stilurilor mari. În anumite limite, chiar domnia peste arta mare ; aceasta natural cu excepţii tocmai la creatorii cei mai mari, deoarece aceştia sparg totodată formele tradiţionale.

În opoziţie clară faţă de aceasta se găseşte modelarea cu egală pretenţie, care însă, în realitate, nu intervine omogen, ci se întinde numai în straturi izolate. De obicei, ea ţine de straturile exterioare singure, sau chiar numai de stratul sensibil din faţă. Astfel de stiluri apar ca stiluri ale unor artişti izolaţi sau ale unor grupuri mai restrînse de artişti. Ele pot, în cazul unei înalte genialităţi, să ducă la o modelare totală, de mare anvergură, pot însă şi să rămînă limitate la exterior — de ex., să nu se preocupe de compoziţia materialului tematic —, şi atunci avem în locul stilului fenomenul „manierei“.

„Maniera“ se deosebeşte deci de un stil autentic — chiar de unul foarte individual — prin lipsa unei modelări de straturi multiple, raportate unul la altul şi determinate totodată pornind de la straturile interioare.

Ceva cu totul asemănător este valabil pentru imitaţia stilului de către epigoni. S-a pus adesea întrebarea : de ce arhitectura actuală, de stil romanic sau gotic, face o impresie neautentică, ba de-a dreptul lipsită de armonie şi de frumuseţe ? Toate răspunsurile duc la acelaşi lucru : fiindcă resimţim într-însa ceva neorganic, nemotivat, exterior, ba chiar neînţeles. Aceasta este adevărat. Dar în ce constă, mai deaproape ?

Răspunsul este lesne de dat cînd plecăm de la eşalonarea formelor după straturi. Imitaţia nu pleacă niciodată de la compoziţia cerută de scop, cu atît mai puţin de la compoziţia spaţială sau dinamică ;

ea începe pur și simplu de la modelarea motivelor formale exterioare, neînțelese în sensul lor, așadar de la anumite părți ale fațadei sau ale decorării interiorului. Faptul că acestea sînt determinate pornind de la straturile compoziției (potrivit scopului practic, spațiului și dinamicii), ea nu îl știe. Căci scopurile și tehnica ei de construcție sînt cu totul altele.

De aceea, efectul produs chiar de cea mai bună imitație este acela de neorganic. Constructorul nu mai resimte necesitatea interioară a formei. El o impune forțat edificiului cu totul altfel plănuit.

d. *Sensul concret al unor teze speculative*

Ca încheiere, după aceste considerații asupra metafizicii formei estetice, trebuie să spunem că : noi nu putem descifra pînă la fund ceea ce este afirmativ într-însa. În măsura aceasta, esența formei frumoase este o problemă autentic metafizică. Noi putem totuși arăta în măsură destul de largă condițiile cărora ea trebuie să le răspundă, cu deosebire în ce privește raporturile interne ale modelărilor deosebite care se suprapun în una și aceeași operă de artă.

În felul acesta, ce este mai pozitiv din ceea ce se poate spune se referă iarăși la raportul de stratificare și de apariție. Pe deasupra, însă, mult din ceea ce au văzut teoriile mai vechi speculative își păstrează o îndreptățire relativă. Astfel, de ex. ideea veche despre unitatea în diversitate, idee care, firește, ca atare este ontologică și nu pur estetică ; ea dobîndește însă un sens strict estetic cînd este înțeleasă ca unitate intuitivă a unei diversități deopotrivă intuitive.

Unități ale diversității sînt foarte multe : fiece concept este o atare unitate, fiece lucru, fiece corp ceresc, fiece structură dinamică, fiece organism... Dar pretutindeni, nici unitatea, nici diversitatea nu atîrnă de intuiție ; aici, în schimb, nu este vorba de unitatea pur existentă, ci de aceea care se face resimțită în contemplare. Aceasta este ceea ce e nou într-însa. Și aceasta privește, în adevăr, toate speciile obiectului estetic și, totodată, tocmai operele artelor care nu urmăresc reprezentarea (muzica, ornamentica), ca și obiectele frumoase ale naturii. Dovada o face cerința pusă intuiției, se poate spune : strădiunța pe care ea trebuie să o depună — nu numai pentru a concepe creator forma, ci chiar numai pentru a o sesiza artistic.

Străduința aceasta a intuiției este, în arta ușoară și de suprafață, fără importanță, — natural, pentru cel nedezvoltat sub raport muzical, ea poate însemna chiar acolo un efort remarcabil. În arta mai bogată și mai adîncă, în schimb, ea poate pretinde o realizare sintetică ridicată, din partea viziunii interioare.

Exemplele pentru aceasta nu le vom căuta în ornamentică şi în romanul distractiv; poate, chiar în arhitectură, numai în compoziţia monumentală. Celelalte arte, în schimb, sînt, în operele lor importante, pline de atare exemple: caracterizarea personajelor la Shakespeare reclamă deja o intervenţie puternică din partea intuiţiei sintetice, căci caracterele nu ne sînt silabisite dinainte, ci arătate în acţiunea şi suferinţa lor, şi cel care nu posedă maturitate umană nu are în fapt acces la făptura lor interioară. Acelaşi lucru este valabil pentru portretele lui Holbein sau Frans Hals.

Cel mai cunoscut este fenomenul în muzică. Fiece mişcare mai mare a unei sonate sau simfonii cere de la ascultător o mai amplă sinteză muzicală; şi nenumăraţi ascultători, deşi antrenaţi într-o anumită măsură de fluxul muzicii, nu ajung deloc la sesizarea unităţii sale şi a formei sale interioare (construcţia, legea ei proprie). Pentru aceasta este, în adevăr, nevoie de mai mult: de activitate muzicală, de prezenţă intuitivă a ceea ce a încetat să sune şi a ceea ce are să urmeze. În cel mai înalt grad stau lucrurile astfel în compoziţia muzicală cu caracter de fugă (polifonă); de aceea, atîţia oameni, de altfel cu totul muzicali, sînt lipsiţi de înţelegere în faţa creaţiilor lui Bach. Cei mai mulţi, desigur, nu ştiu cît de mare este această lipsă, întrucît pentru ei nu există acces la edificiul interior al fugii, iar accesul teoretic, cel care nu este „auzit", nu le este de nici un ajutor; ei nu au astfel nici un criteriu pentru ceea ce le scapă. Lucrul acesta e valabil în toate domeniile artei, de cîte ori dă greş intuiţia sintetică.

Alături de unitatea în diversitate, vechea idee a formei esenţiale *(Wesensform)* sau a formei ideale îşi păstrează şi ea oarecare importanţă. Fără îndoială şi ea numai cu multe corecturi. Nu mai poate fi, natural, vorba de formele substanţiale, admise altădată ca de la sine înţelese, — care erau considerate drept prototipuri metafizic stabile şi veşnice. Există însă pentru fiecare formă tipică, dată empiric, o formă ideală în care tipul este exprimat în mod pur, indiferent dacă în lumea reală apare sau nu aşa ceva. Pentru fantezia artistică este relativ lesne să ridice tipicul întîlnit, dincolo de sine, în direcţia formei lui ideale (perfecţiune). Şi aceasta este o procedare care e artistic indispensabilă, pînă în amănuntele modelării materialului. Căci ea simplifică, scoate la iveală esenţialul, dîndu-i intuitivitate palpabilă, reduce ceea ce e complicat şi apare în viaţă totdeauna amestecat şi estompat, la anumite linii plastice fundamentale.

În felul acesta înălţau vechii poeţi tragici pe eroii lor, în direcţia unui tip ideal uman; personajele dobîndeau astfel ceva lapidar, depăşind totodată statura normală — se aflau şi spiritual pe coturni. Şi foarte multă umanitate colorată rămînea de aceea în afara tipu-

rilor. În toată poezia eroică trebuia să se întîmple la fel. Epica popoarelor este plină de acest procedeu, dar şi sculptura — chiar în opere care ridică încă pretenţie la asemănare portretistică *(Il Pensieroso)*. Pictura merge încă şi mai departe (madonele).

Exemplele arată că acest lucru nu mai are nimic de-a face cu o metafizică a formei. Forme ideale de felul acesta nu sînt luate din realitate, nici dintr-un domeniu preexistent al fiinţării ideale, ci modelate liber de fantezia artistică.

Şi aici se află un cîmp de activitate productivă, despre care greu ne putem face o idee prea mare : artistului îi este dat să intuiască Idei şi să arate altora ceea ce a intuit. Fără îndoială, nu toate Ideile intuite (de ex. idealuri umane) devin îndreptar pentru contemporani ; există însă întotdeauna şi atare Idei care dobîndesc acest rol. Şi prin aceasta, artistul devine purtător de Idei. Cel mai mult este valabil acest lucru, fără îndoială, despre poet. În timpurile în care începe etosul mai înalt al unui popor să se formeze, poeţii — anume, poeţii epici — sînt totdeauna cei care îi pun în faţa ochilor imaginea ideală a omului şi a virtuţii, care urmează să-l determine, cu care trebuie să se măsoare şi cu care, de fapt, el se şi măsoară. Ei sînt adevăraţii educatori şi modelatori ai unor succesiuni întregi de generaţii.

Lucrul acesta este cu putinţă, deoarece creatorul se bucură în intuiţia şi creaţia lui de o libertate, cum omul altminteri nu cunoaşte, nici chiar în etosul lui. Libertatea aceasta, cea estetică sau artistică, este ceva cu totul deosebit de libertatea morală. Ultima este legată de imperative (valori) şi nu poate, în faţa acestora, decît să decidă pro sau contra. Libertatea artistică, în schimb, poate intui valorile pentru prima dată, şi le poate pune altora înaintea ochilor.

Ea se poate întinde oricît de departe dincolo de ceea ce are existenţă reală ; căci nu este sarcina ei să realizeze ceea ce a intuit. În adevăr, ea nu urmează unui imperativ, nu este libertate a necesităţii, cum este datoria *(das Sollen)* *. Ea este, invers, o libertate a posibilităţii — şi anume, a posibilităţilor aproape nemărginite —, căci înăuntrul domeniului ei, care se reduce la apariţie şi nu ţinteşte la realitate, nu se „realizează" în genere nimic. Tendinţa ei modală este aceea a de-realizării.

Adevărata minune a acestei libertăţi este puterea de a face să apară concret Ideea intuită. Artistul nu o pronunţă ca o morală, ca o poruncă, ba nici chiar ca ideal. El o înfăţişează, dimpotrivă, intuitiv, în personajul plin de viaţă pe care îl pune să se mişte şi să vorbească pentru sine, în faţa ochilor spectatorului. Şi tocmai prin aceasta, el obţine un efect convingător — îndrumînd oarecum către tipul uman

* Cf. *Ethik*, cap. 23, cu deosebire p. 204 *(n.r.)*.

visat. Căci ceea ce în morală are puterea de a influenţa nu este moralizarea, învăţătura sau admonestarea, ci totdeauna numai modelul intuit şi convingător.

Fireşte, aceasta nu mai este o funcţie estetică a poeziei, ci una morală şi politic-culturală. Dar ea arată cît de adînc legată de viaţă este arta adevărată. Remarcabil rămîne faptul că : abia după lepădarea oricărei metafizici a formei devine vizibilă libertatea aceasta simplă, clară şi adînc semnificativă a modelării autonome. Aici se află secretul supraestetic al oricărei arte mari.

SECŢIUNEA III
UNITATE ŞI ADEVĂR ÎNĂUNTRUL FRUMOSULUI

CAPITOLUL 21. LIBERTATE ŞI NECESITATE ARTISTICĂ

a. *Libertate şi arbitrar*

Libertatea artistică îşi are în sine reversul şi pericolul ei : arbitrarul. Şi acest lucru priveşte mai întîi artele care urmăresc reprezentarea, căci arbitrarul poate interveni acolo unde la bază se află reproducerea, iar latura creatoare din artist se vede tentată să facă mai frumos decît fac natura şi viaţa. Tentaţia aceasta se află aproape, deoarece natura şi viaţa omenească sînt şi ele creatoare, produc forme, figuri, destine şi le pun în faţa omului. În viaţă avem cunoştinţă de ele, sîntem deprinşi să privim lumea drept „creaţie" ; dar rareori analogia creaţiei, acolo şi aici, ne este cu adevărat conştientă.

Pentru aceasta nu este necesar să luăm drept bază o ordine teistă a lumii. Principiul productiv în natură este în aceeaşi măsură un concept ştiinţific — mai ales de cînd metafizica formelor substanţiale a căzut şi a fost înlocuită cu ideea creaţiei continue de forme (descendenţă), proprie organicului. Natura organică este, în adevăr, eminent creatoare — deşi ea nu este o „dezvoltare", căci tocmai aceasta ar însemna suspendarea caracterului de creaţie. Şi viaţa omenească este în grad şi mai înalt creatoare ; figurile şi destinele ei sînt încă mult mai variate.

Aceste două domenii însă — căci natura anorganică joacă aici numai un rol mic — sînt cele două din care îşi iau artele „materialul". Aceasta înseamnă că „materialul" artelor care urmăresc reprezentarea conţine deja modelări care au în spatele lor un proces creator şi provin dintr-o producţie, în spatele căreia se află puteri producătoare ce pot fi asemănate foarte bine cu producţia artistică — şi, în multe privinţe, îi sînt cu siguranţă superioare.

Nu este nici o întîmplare faptul că tocmai aceleaşi domenii ale fiinţei sînt cele în care se găseşte frumosul extraartistic al vieţii reale, frumosul naturii şi frumosul uman. S-a spus de aceea cu drept că în artele frumoase „natura şi moralitatea" devin „material" al unei modelări noi. Conceptul de „moralitate" este, fireşte, aici un concept

prea îngust ; ar trebui să spunem „natura și viața umană“, căci viața umană nu se reduce la etos. Altminteri, teza este justă.

Acolo unde puteri productive modelează făpturi, acolo există unitate și totalitate reușită a formei, perfecțiune și, tot astfel, făpturi nereușite, turburare, spargere a formei. Acestea sînt fapte pe care le cunoaștem îndeajuns din domeniul de probleme al frumosului naturii. Deoarece însă lucrurile stau astfel, arta care urmărește reprezentarea poate deopotrivă să nimerească și să rateze modelarea bine reușită și, în felul ei, de nedepășit a plăsmuirilor naturii sau a configurației vieții omenești. Aceasta înseamnă că : ea poate fi „adevărată“ sau „neadevărată“.

Și aici este punctul în care, pentru artă, libertatea ei poate deveni un pericol : ea poate să se transforme în arbitrar și să nu nimerească astfel „unitatea și totalitatea formei“, atinsă deja în natură. Cu aceasta însă, ea cade sub nivelul de la care, ca bază, ea trebuia să înceapă, — fie și numai pentru a face palpabil frumosul creat de natură. Faptul că arta care reprezintă poate recurge în materialul ei și la urît, așadar la ce este nereușit, nu este prin aceasta nicidecum contestat : dimpotrivă, ea poate, în aceeași măsură, să dea greș și în fața acestuia, căci ea nu îl înfățișează, în chip mincinos, drept frumos.

Poate însă ispiti ceva pe artist la falsificarea realității constatate ? La aceasta trebuie să răspundem că : el poate ajunge la falsificare din trei cauze :

1. din incapacitate, din lipsă de adîncime în reproducere ;
2. din idealism, fiindcă fantezia îi oglindește ceva care i se pare „și mai frumos“ ;
3. din temeiuri etice, adică din considerații de altă natură decît cele estetice, de ex., pedagogice.

Primul din aceste temeiuri este extraordinar de răspîndit : nu numai cîrpaciul notoriu, ci și unii artiști serioși dau greș în desenul figurilor care le plutesc în minte sau pe care le întîlnesc în realitate, deoarece propriul lor mod de a vedea și de a sesiza este unilateral, sau fiindcă tehnica lor de reprezentare nu se află la nivelul a ceea ce au văzut și au sesizat.

Acestea sînt două cazuri cu totul diferite, și ambele se întîlnesc în toate artele care urmăresc reprezentarea. În timpurile de pregătire a unei epoci mari în artă, dar care nu a ajuns încă la maturitate, ambele pot fi considerate aproape ca regulă. Tocmai artiștii îndrăzneți și înaintați sînt cei care cad în atare unilateralități. Să ne gîndim la arhitectura nenatural de firavă a picturilor de scene din quattrocento, la motivele lor de peisaj, artificial alese și sublimate ; ambele numai motive însoțitoare, dar deja tematice. Retrospectiv, din perspectiva artei maturizate a unor maeștri ceva mai tîrzii, partea po-

zitivă a realizării lor se vede limpede, dar totodată limitele viziunii lor.

La fel stau lucrurile cu figurile poetice şi cu conflictele lor, în pragul poeziei noi : predominarea anumitor tipuri în dramă, în comedie (comedia tipurilor), din care dispare plinătatea vitalităţii. Chiar tînărul Schiller are figuri rău desenate (Karl şi Franz Moor, Fiesco, Wurm). Şi, se înţelege, operele artiştilor de mîna a doua şi a treia sînt pline de ele. Cu atît mai mult acelea ale semidiletanţilor, care în genere nu posedă nici un criteriu cu adevărat artistic.

Al doilea temei al deformărilor — supraînălţarea empiricului din nevoia de potenţare idealistă — nu este mai puţin răspîndit. Tendinţa de a întrece natura şi viaţa se naşte din nevoia îndreptăţită de a surprinde şi de a înfăţişa formele intuite, în puritatea lor cea mai desăvîrşită — adică tocmai în idealul lor.

Sculptura arhaică a grecilor modela figuri de zei în care tot ce constituie musculatura este exagerat, toate părţile moi sînt neglijate şi aproape eliminate. Efectul acestor figuri, nu este nici natural, nici frumos, dar ele răspundeau altă dată unui ideal de corp omenesc îndreptat spre forţă, tensiune, record... Sculptura gotică modela capete a căror ţinută urma să exprime cucernicie şi un etos al devoţiunii, fără a se feri de ce e lipsit de natural şi de frumuseţe. În bogata pictură de madone a diferitelor timpuri găsim o întreagă colecţie de idealuri feminine de frumuseţe, care caută evident nu doar să reproducă tipurile de femei care trăiau în acea epocă, ci să le potenţeze într-o idealitate de vis, căzînd tocmai prin aceasta în lipsa de natural, sau, altfel, în neconvingător. Căci idealurile nu sînt numai condiţionate de timp, ci şi expuse subiectivităţii artistului. Tragedia clasicistă — deja la Euripide, dar şi mai mult la Corneille şi la Racine — este plină de figuri idealist exagerate. Nenorocirea este că : amplificarea proporţiilor are lesne, cu timpul, asupra tipului uman un efect invers, de diminuare : deoarece numai anumite laturi ale omului sînt potenţate, pe socoteala altora. Datorită acestui lucru, figurile sînt lipsite de viaţă.

Al treilea temei se găseşte în motivele extraestetice. De cele mai multe ori, urmărirea unui efect etic sau pedagogic ; poate exista uneori şi un scop politic sau religios. Deoarece poezia are în sine darul de a exercita o influenţă etică, în intenţiile artistului se amestecă lesne un atare scop. Aceasta nu are loc numai în poezia expres didactică, gen care, în orice caz, nu este de ordin pur estetic, ci şi la reprezentanţi foarte serioşi ai poeziei pure. Să ne gîndim la romanul educativ sau la romanul de formare a caracterului (*Entwicklungsroman)*, de ex. la părţile din urmă ale *Anilor de ucenicie ai lui*

Wilhelm Meister sau mai ales la *Anii de călătorie* ! Să ne gîndim și la marchizul Posa.

Ideea educației estetice este veche ; ea a influențat destul de des arta. Și nu numai poezia. În pictura creștină de sfinți e conținută, fără îndoială, o atare trăsătură. Nu este însă lesne de distins, unde e vorba de intenție pedagogică și unde e vorba doar de efect pedagogic ; cel din urmă putînd avea loc și neintenționat, fără nici o tendință de falsificare. Trebuie să menținem însă această distincție, principial. Altminteri nu sîntem drepți față de artă.

b. *Formarea idealurilor estetice*

Arbitrar adevărat al artistului nu există, fără îndoială, decît în cazul al doilea și al treilea. Căci primul are la bază un *modus deficiens* și se situează sub nivelul capacității artistice. Și cazul al treilea îl putem lăsa la o parte, cazul pedagogic, deoarece el e întemeiat pe amestecul unor motive extraestetice. Important rămîne deci în prima linie numai cazul supraînălțării naturii din idealism estetic, adică pentru a întrece ceea ce e dat în lumea reală.

Discuția acestui caz nu este cu totul ușoară. Căci există și o tendință îndreptățită a artei, să pună omului în fața ochilor imagini intuitive ideale. Și acestea, potrivit esenței lor, trebuie să fie amplificări ale realității umane. Este clar și din motive extraestetice că trebuie să existe o artă — cu deosebire o poezie — de felul acesta ; a trăi fără idealuri nu este bine pentru un popor, și numai arta poate pune idealuri intuitiv în fața ochilor.

Tot atît de puțin se poate contesta că această legătură între artă și viață este naturală și necesară pentru arta însăși, astfel încît o artă care o pierde, își pierde terenul însuși de sub picioare. Aici se află cea mai înaltă sarcină culturală pe care arta o are de îndeplinit și prin care ea își justifică existența în viața unui popor.

Cei vechi au simțit lucrul acesta, și idealurile lor au fost, fără îndoială, fructuoase pentru artă ca și pentru viață. Astfel, în prima linie, idealul lor al efebului, așa cum l-a elaborat sculptura. El a determinat oamenii să devină în felul acesta, fără a dăuna artei înalte a sculpturii. Se poate spune ceva asemănător despre figurile de eroi ale lui Homer, dintre care multe sînt amplificate ; amplificată este nu mai puțin figura lui Socrate, în poezia dialogurilor platonice. Tot astfel și figurile cavalerești ale eposului german (Parzival, Siegfried, Tristan) ; ba chiar cele și mai simple din saga nordică. Și stau oare astăzi lucrurile altfel ? În *Idiotul* lui Dostoievski sau

în Alexei Karamazov ? În Hans Sachs al lui Wagner și în Isaak a lui Hamsun ?

Marea dificultate este și rămîne numai aceea de a ști : cum putem să deosebim atare plăsmuiri plastice ideale rodnice și artistic adecvate, de cele artificiale și îndoielnice ? După ce să le recunoaștem ? La aceasta trebuie să răspundem limpede : pentru epigon, distincția este ușoară, după succes ; pentru contemporan, ea nu este cu putință după nici o normă dată, ci, în cel mai bun caz, chestie de divinație artistică. Divinația însă este nesigură. Prima parte a acestei propoziții nu exprimă altceva decît maxima : „după roade îi veți recunoaște". Aceasta, totuși, dovedește că decizia asupra autenticului și neautenticului nu este, în cele din urmă, o decizie estetică, ci, într-un anumit fel, practic condiționată.

Și atunci trebuie să spunem că : plăsmuirile ideale de care este vorba aici sînt în genere etice, cel puțin potrivit conținutului ; sau de aproape înrudite cu plăsmuirea etică ideală (ca idealul efebului). Plăsmuiri ideale estetice, ele sînt numai potrivit formei, căci numai arta poate aduce idealul, oricare ar fi felul său, în sfera vizibilității : ea singură dă idealului forma unei figuri pline de viață.

Dacă însă este vorba de idealuri etice sub raportul conținutului, atunci răspunsul este lesne de dat : rodnice sînt acele idealuri care : 1. privesc un domeniu de valori cu adevărat subzistent, și care 2. corespund unei tendințe istoric-reale, în viața etică a unui popor. Ultimul punct este esențial, căci altfel sentimentul de valoare al contemporanilor nu poate veni în întîmpinarea idealului care le este pus înainte. Poetul care nimerește o astfel de tendință, și pe deasupra sesizează vizionar valoarea căutată de toți, devine pentru timpul său purtător de Idei. Dar și acesta este un criteriu pe care abia ulterior îl putem aplica.

Cele două condiții ale rodniciei pe care le-am numit, nu ajung totuși încă : faptul că un ideal este îndreptățit, sub raportul valorii și al istoriei, privește numai conținutul lui, așadar latura etică. Există însă în plus și latura estetică, și ea constituie, la rîndul ei, o adevărată condiție a rodniciei. Latura aceasta estetică o reprezintă caracterul concret, aspectul figurativ, intuitivitatea — trecerea în vizibilitatea sensibilă. Căci numai idealul concret, făcut vizibil ca figură vie, poate cîștiga pentru sine sufletele.

Asupra acestei condiții estetice a rodniciei este, chiar pentru contemporan, mai lesne să se pronunțe. Căci tocmai ca fiind contemporan, el resimte asupra lui însuși dacă idealul exprimat îl convinge sau nu. Obiectiv, condiția aceasta depinde cu totul de capacitatea artistului : dacă el sesizează idealul văzut, în mod cu adevărat concret, dacă el se pricepe să intuiască vizionar cum trebuie

să se miște și să se înfățișeze un om de tipul dorit. Aceasta, în chip manifest, nu se poate realiza decît cu puterea cea mai înaltă de intuire, căci viziunea însăși trebuie să fie aici creatoare.

Nu totdeauna a reușit arta să dea idealului etic deplină expresie concretă figurativă. Sculptura medievală a reușit numai în mod foarte condiționat ; îi lipsea contactul viu cu corpul omenesc, și cînd, în Renașterea timpurie, au fost descoperite formele, mai ales în pictură, atunci nu mai era vorba de același ideal uman. Este o falsă tendință în istoria artelor, și cu atît mai mult în estetică, aceea de a căuta să se justifice toate idealurile care apar în istorie — de pildă, prin relativitatea lor față de sensibilitatea epocii. Sensibilitatea epocii consistă, dimpotrivă, ea însăși în domnia unor idealuri determinate, este, cel puțin, determinată de ele. Relativitatea subzistă, firește ; dar ea are temeiuri, și temeiurile se găsesc deja în plăsmuirea ideală, respectiv, în lipsa ei.

Se vede că, odată cu aceasta, problema libertății și a arbitrarului în artă revine. În chip manifest, ea este actuală pretitudindeni unde, în plăsmuire, arta trece creator dincolo de ceea ce este empiric dat, adică peste pura reproducere. Dacă ne gîndim la exemplele de arbitrar date mai sus și le punem alături de plăsmuirea ideală îndreptățită în arte, nu ne putem feri de gîndul că trebuie să existe o necesitate artistică opusă arbitrarului. În aceasta constă, în adevăr. deosebirea de arbitrar — și în domeniul practic —, în faptul că libertatea nu este țintire fără obstacol, în seninul cerului, ci trebuie să țină seama de o determinație foarte precisă, adică trebuie să se înalțe mai întîi, în chip deosebit, peste această determinație.

Lucrul acesta pare să contrazică definiția de mai sus a libertății estetice, care dă expresie unei libertăți a posibilității (lipsită de necesitate și pornind „de la sine"). Căci în arte nu este vorba de realizarea a ceea ce se intuiește, ci se rămîne la faptul de a-l face să apară. Totuși, în conștiința artistică — și în estetică —, se menține neclintită ideea unei necesități interioare, care domnește în opera de artă și privește tocmai caracterul ei concret figurativ. Prin această necesitate nu se înțelege deloc o sarcină etică, un imperativ, nici o altă cerință de ordin practic, ci o adevărată necesitate estetică, trecînd ca o legitate prin opera artistului și legînd-o într-o unitate.

c. *Necesitate și unitate artistică*

Poate că totul ar fi aici cu adevărat la discreția arbitrarului, dacă forma artistică nu ar avea legea ei proprie. Printr-însa nu trebuie să înțelegem o lege care i s-ar putea prescrie, sau ar trebui să i se

prescrie, ci, invers, una pe care ea însăşi o prescrie din partea ei conştiinţei creatoare, ca şi conştiinţei care contemplă. Totodată, ea nu este o lege generală, ci numai legea operei de artă individuale. Totuşi, este o lege care ţine laolaltă părţile întregului şi le face cu neputinţă de înlocuit ; o necesitate interioară care leagă membrele, astfel încît unul atrage după sine pe celălalt.

Există însă ceva de felul acesta în forma artistică ? Fără îndoială, există : fiece plăsmuire îşi are consecvenţa ei interioară. Vorbind grosolan, să încercăm să ne închipuim membrele a două figuri sculptate schimbate între ele (întregind cu grijă toate locurile de fractură) : rezultatul ar fi un non-sens. Tocmai acesta este secretul unui tors, faptul că el face încă efectul unui întreg, deoarece, prin forma sa şi formele sale parţiale, este determinată implicit şi poziţia membrelor. Aceasta constituie o necesitate clară, interioară, şi anume o necesitate pur estetică : din tors chiar emană o vrajă particulară — pentru cel care contemplă —, aceea de a retrăi, văzîndu-l, imaginea întregii opere. Vraja aceasta nu tinde de loc la o întregire în fapt ; ea se mărgineşte la un joc sintetic al fanteziei, joc care însă trebuie luat foarte în serios şi îşi are linii directoare precise în ceea ce e dat. Aceasta nu ar fi cu putinţă, dacă n-ar exista o corespondenţă interioară solidă a părţilor, corespondenţă care se întinde cu necesitate şi asupra părţilor care lipsesc.

Aceeaşi necesitate estetică o recunoaştem în numeroase alte fenomene. Astfel de ex. în construcţia poetică a unui caracter omenesc. Cunoaştem exemple de caractere care lasă impresia unei lipse de unitate, lipsă care nu exprimă o dualitate reală, aşa cum au într-însele şi persoanele reale, ci care ţine de faptul că personajele sînt inconsecvent compuse şi înfăţişate. Lipsa aceasta de unitate o resimţim ca deficienţă poetică — şi sentimentul estetic o respinge. Tot astfel cunoaştem lipsa de unitate a unei întregi opere poetice, a unei drame etc., cînd ea, ca să spunem astfel, se „descompune în bucăţi" sau „îşi pierde linia clară". Fenomenul acesta intervine lesne acolo unde autorul se pierde în mulţimea detaliilor — cu deosebire în straturile de mijloc, care trebuie să conţină compoziţia tematică.

Lucrul acesta este valabil şi despre artele care nu ţintesc la reprezentare : despre muzică şi despre arhitectură. În amîndouă se întîlneşte compoziţia neorganică, a cărei lipsă de consecvenţă o resimţim, chiar fără să analizăm opera. Cea mai puternică este această consecvenţă, fără îndoială, în muzica mare : ba măreţia acesteia constă tocmai în necesitatea interioară cu care se desfăşoară întregul unei teme, al unei fraze, al unei mişcări, al unui opus în mai multe mişcări. Pe această necesitate se reazemă unitatea şi caracterul de

întreg al compoziţiei, şi de aceasta iarăşi atîrnă apariţia mişcării sufleteşti în straturile interioare.

Natural, fiece artă are aici un fel particular de necesitate, care nu poate fi transpusă în altă parte ; pe deasupra, artele care tind la reprezentare au aici altă situaţie decît cele care nu reprezintă ; la cele din urmă domneşte pură unitate a formei în fiece strat. Dar aceasta nu schimbă nimic din legea generală a necesităţii interioare.

Necesitate „interioară" ea este, în măsura în care ea nu atîrnă de nici o condiţie exterioară, ci — ca şi „adevărul imanent" — nu exprimă în sine decît acordul întregii plăsmuiri : în felul, anume, că atunci cînd cîteva membre ale întregului sînt date, celelalte sînt şi ele deja determinate şi nu mai pot veni la întîmplare. Mai exact : nici atunci nu este totul determinat în restul membrelor ; totuşi, ceva foarte esenţial. Necesitatea de felul acesta priveşte deci părţi sau membre ale întregului, şi anume în raport unele cu altele şi cu întregul. Dacă voim să numim aceasta o legitate — şi în fiece operă, ea este alta — sau nu, rămîne o chestiune de gust.

Importantă, dimpotrivă, este această lămurire pentru raportul ei cu „libertatea" artistică. Aceasta, anume, se opune la început antinomic necesităţii din opera de artă. Libertatea se referă, în adevăr, tocmai la jocul cu forma, la modelarea dincolo de empiric, la alegere şi eliminare etc. Antinomia aceasta este insolubilă, atîta timp cît înţelegem libertatea estetică drept arbitrar, adică drept o putinţă de a sări de la o formă la alta. Însă tocmai aceasta este greşeala, faptul că înţelegem libertatea astfel.

Libertatea, aici ca pretutindeni unde intervine, nu este negativă, ci pozitivă. Ea nu înseamnă lipsă de legitate, nici lipsa unei determinaţii, ci intervenţia unei determinaţii şi legităţi proprii, autonome. Mai precis exprimat : în domeniul modelării creatoare există principii proprii de unitate şi totalitate, care nu intervin în altă parte ; acestea exercită o necesitate strictă în opera de artă, nu sînt însă, în ce le priveşte, dependente de alte principii, fie ele de ordinea fiinţei, fie de aceea a imperativului. Ele înseşi constituie aşadar libertatea estetică a spiritului creator. Şi întrucît aici nu este vorba de realizare, ci de de-realizare şi de pură apariţie, principiile acestea nu pot intra în nici un conflict cu principii de altundeva. De aceea, libertatea etică este, fără îndoială, un mare mister metafizic ; libertatea estetică însă nu este de loc un mister : nimic nu i se opune. De aceea, ea este identică în conţinut cu necesitatea estetică. Ea este pentru creator, desigur, „libertatea de a se îndrepta încotro vrea" ; dar el nu poate voi decît cea ce posedă unitate şi necesitate.

d. *Unitate a operei şi libertate a creaţiei*

Dacă se admite această necesitate interioară în libertatea artistică, atunci devine uşor să deosebim libertatea de arbitrar ; arbitrarului îi lipseşte necesitatea interioară, nu se află într-însul nici o lege şi nici un principiu de unitate dinăuntrul căruia să se modeleze opera. Dacă am putea recunoaşte totdeauna, la prima vedere, dacă se află lege şi principiu de unitate, atunci ar rămîne puţin loc pentru arbitrar în arte, şi creaţiile lipsite de talent ar trebui să se trădeze îndată oricui. Lucrurile nu stau însă astfel în viaţa artistică.

Oricît de puţin putem elucida actul de creaţie, totuşi experienţa ne învaţă că, în cele mai multe cazuri, creatorul se află în căutare şi dibuire laborioasă după unitatea convingătoare care îi pluteşte în faţa ochilor ; el o încearcă în mod divers, face planuri, schiţează, leapădă, încearcă mereu din nou. Şi, prea adesea, aprobarea spectatorului este cea care îl convinge pe el însuşi. Ea constituie proba prin exemplu a ceea ce este convingător. Dar nici ea nu este o probă sigură. Căci dacă creatorul însuşi poate fi nesigur în ce priveşte criteriul, cu cît mai mult este valabil lucrul acesta despre spectator, care poate fi o conştiinţă înapoiată sau în alt chip inadecvată ! Dacă îi lipsesc căile de acces la modul particular de intuire, atunci el este cel lipsit de înţelegere. O întreagă contemporaneitate se poate arăta incapabilă se înţeleagă noutatea artistică. Atunci, artistul de geniu se află izolat cu opera sa, în timpul lui, şi faptul de a rămîne neclintit la aceea ce intuieşte şi resimte ca interior necesar constituie cea mai înaltă probă impusă capacităţii sale — mai precis, credinţei lui în capacitatea sa. Dacă nu rezistă la probă, atunci el ajunge să îşi greşească ţinta sa. Destinul celor neînţeleşi de timpul lor este tragic.

Acelaşi lucru este valabil şi cu semn invers. Un public de spectatori poate fi izbit de un efect exterior de noutate şi antrenat de el, fără ca îndărătul acestuia să se găsească o necesitate interioară. Atunci iau naştere acele pseudoglorii care fac efect de senzaţie, şi în puţini ani sînt uitate. Acestea sînt cu deosebire fenomenele istorice ale „manierei", în cele din urmă deci ale capriciului artistic. Nu este nici pentru cunoscători lesne să le recunoască la apariţia lor şi să le respingă. În vremurile de mai mică originalitate, acesta este un fenomen obişnuit.

Estetica nu are sarcina să descopere criterii aplicabile practic. Ea trebuie mai degrabă să se oprească, în acest punct, la constatarea că atare criterii nu există şi nici teoretic nu pot fi date. Faptul că ştiinţa artei avansează neîncetat noi judecăţi dogmatice, nu trebuie

să o înşele. Aceasta provine din depăşiri foarte explicabile de hotar, la care goana după noutate sau participarea subiectivă împinge pe individ. Individul este supus aici istoric sugestiilor condiţionate temporal.

Chiar fără ambiţia de a pronunţa decizii, rămîne aici esteticii o sarcină serioasă : aceea de a descoperi ce trebuie de fapt înţeles prin unitatea unei opere de artă, întrucît ea se întemeiază pe necesitatea interioară şi totuşi lasă loc libertăţii de creaţie. Întrebarea aceasta este veche. Ea a devenit pe vremuri actuală, la începuturile esteticii, pentru arta dramatică, şi a scos la iveală pe atunci teoria celor „trei unităţi“ : a locului, a timpului şi acţiunii. Lucrul acesta este destul de unilateral văzut, în parte chiar exterior, dar el constituie totuşi un început şi o încercare de a răspunde.

Centrală între ele este, în fond, numai unitatea de acţiune. Ea este cu adevărat ceva esenţial, şi anume tocmai în sensul construcţiei interioare. Numai că ea nu este suficientă. Căci ea priveşte numai un strat în construcţia operei poetice. Se cere însă o unitate care să cuprindă toate straturile. Dacă rămînem deci cu totul numai la straturile de mijloc ale dramei, atunci dincoace de unitatea acţiunii trebuie să se găsească o unitate a mişcării şi a mimicii, care trebuie să cuprindă de pildă şi felul de a vorbi ; ea este ceva în felul unei unităţi în stilul de viaţă al personajelor care apar.

Tot astfel, dincolo de unitatea acţiunii trebuie să se găsească o unitate a caracterelor : menţinerea continuă a modelării sufleteşti identice. Şi mai departe, dincolo de aceasta : unitatea destinului omenesc — care nu coincide cu aceea a situaţiilor şi acţiunilor. Numai cînd aceste unităţi ale diverselor straturi din dramă sînt luate eşalonat împreună, ne apropiem de unitatea întregii opere. Aceasta este ea însăşi eşalonată, este o unitate multiplă, multidimensională.

Ba, întrebarea este dacă chiar aceasta ajunge. Căci, fără îndoială, unităţile straturilor de apariţie singulare nu sînt simplu alăturate unele de altele, ci se găsesc totodată în dependenţă unele de altele ; aceasta chiar de aceea, fiindcă totdeauna stratul din spate trebuie să apară în modelarea celui din faţă. Menţinerea unitară a stilului în comportare este o condiţie pentru apariţia unităţii de situaţie şi acţiune ; o depăşire a limitelor stilului o face şi pe aceasta neconvingătoare. Tot astfel, cea din urmă este condiţia pentru apariţia unor caractere unitare ; şi aceasta, la rîndul ei, pentru ca o unitate de destin să devină vizibilă etc.

Dependenţa aceasta în eşalonare joacă, în chip manifest, rolul unei legi generale, şi este tot astfel constitutivă în toate artele celelalte, pentru realizarea necesităţii şi a unităţii interioare. În opera picturală, întregul raport de unitate trebuie doar deplasat mai mult în straturile

exterioare. În arhitectură, el este sesizabil în raportul dintre compoziţia cerută de scop, compoziţia spaţială şi cea dinamică, ele alcătuind, în chip manifest, împreună o unitate de condiţionare.

În chipul cel mai adînc semnificativ este sesizabilă poate unitatea în muzică. Aici, ea se eşalonează, de la relativ micile elemente de construcţie în sus, pînă la marile unităţi ale mişcării şi ale unui opus cu mai multe mişcări. Aici este totdeauna exprimată cel mai plastic şi necesitatea interioară a întregului, deoarece consecvenţa este condiţia unui efect unitar. Lucrul acesta este deosebit de instructiv, deoarece muzica este arta cea mai liberă : liberă pe două laturi — liberă de „material" şi liberă de scop. Tocmai aceasta cea mai liberă dintre arte însă are tipul cel mai bine încheiat de necesitate interioară şi de unitate. Mai limpede nici nu se poate demonstra că unitatea operei şi libertatea creaţiei se împacă între ele.

Dincolo de aceasta, se poate întreprinde în plus o analiză categorială comparativă a unităţii. Şi întrucît aici este vorba de unitatea închisă a unei formaţii care în chip manifest are caracterul unei structuri *(Gefüge)*, lucrurile trebuie să revină în esenţă la transformarea prin care trece categoria de structură. Transformarea aceasta am expus-o în cartea noastră *Der Aufbau der realen Welt*, cap. 33 ș.d. Acolo însă nu sînt încă nici pe departe enumerate toate tipurile de structură, de ex. tocmai structura operei de artă. Analiza ei este îngreunată prin faptul că ea nu are un mod unitar de fiinţare. Dar dacă facem abstracţie de aceasta, atunci se poate spune că această structură are o alcătuire cu totul strictă, adică este ţinută laolaltă de o necesitate deosebit de riguroasă.

Dacă ne gîndim că deja în planul din faţă are loc o selecţie care reduce detaliul, în opoziţie cu al obiectelor reale corespunzătoare, la un minimum — adesea foarte economic —, că însă ceea ce e comunicat printr-însul, în raportul de apariţie, constituie o bogăţie care lesne depăşeşte realul, atunci devine clar că aici se realizează în contemplare o totalitate care este determinată pornind de la caracterul unitar al structurii. Aşa stau lucrurile în opera poetului cu viaţa personajelor, tot astfel în pictură cu însufleţirea expresiei mimice şi tot astfel în opera muzicală cu prisosul bogat de emoţie, de detaşare şi de extaz.

Să ne gîndim însă că aici nu există legi, reguli, principii generale, ca la structurile de alt fel ; în structura dinamică, în cea organică, în structura genului, în structura comunităţii sociale. Căci fiecare operă de artă este strict individuală, şi latura tipică într-însa este subordonată.

De acest caracter structural individual este legat faptul că artistul nu poate lucra legat de reguli sau de modele, ci numai în libertate.

Şi această teză însă trebuie corect înţeleasă. Ea nu înseamnează că artistul creator nu se poate găsi pe linia unei tradiţii, sau că el nu poate învăţa din modèle preexistente. Numai că, tocmai: tradiţia unei arte nu constă în reguli pe care el le-ar putea învăţa şi potrivit cărora ar putea proceda, — lucrul acesta îl încearcă diletantul totdeauna; şi modelul numai atunci nu devine o încătuşare cînd, într-un mod oarecare, artistul trece dincolo de el.

A crea în libertate — nu înseamnă a încerca arbitrar încoace şi încolo, sau a umbla după ce e nou; înseamnă a sesiza intuitiv unitatea şi necesitatea interioară a unui întreg edificiu — nu într-un singur strat, ci mai întîi străbătîndu-le cu privirea pe toate — şi apoi a găsi pentru el modelarea exterioară, sensibilă a materiei, a cuvîntului, a tonului, a culorii sau a pietrei: anume a o găsi astfel, încît, pornind de aici, să devină transparentă succesiunea modelării tuturor straturilor din spate. „Liberă" este o creaţie de felul acesta în sensul că ea descoperă şi pune în valoare o posibilitate nouă de a face să apară ceva ascuns în spate.

CAPITOLUL 22. CERINŢA ADEVĂRULUI ÎN ARTA POEZIEI

a. *Falsa cerință de adevăr*

Foarte deosebită de întrebarea privitoare la necesitatea şi unitatea interioară este cerinţa de adevăr care intervine în artele ţintind la reprezentare. Într-însa nu este vorba de pură consecvenţă, de unitate şi de caracter total, şi nici de un analogon faţă de „adevărul imanent" al gîndirii teoretice, ci mult mai degrabă de un analogon faţă de adevărul transcendent. Ne apropiem cu aceasta iarăşi de cercul de probleme al „imitaţiei şi creaţiei" (cap. 20 a), acum însă din punctul de vedere al unui angajament al artei faţă de natura reală şi de viaţa reală omenească.

„Estetismul" înfloritor la începutul secolului nostru a luat în uşor sarcina aceasta: nu ar putea trece, în definitiv, orice greşală în desenarea realului drept originalitate creatoare? În întregime, nu va putea fi contestat artistului, chiar celui care urmăreşte să reprezinte, dreptul la autonomia imaginaţiei sale: imitaţiei i se opune transformarea, şi la aceasta el are un drept; altfel, el nu ar putea face să apară, pentru fiecare, aceea ce viaţa reală în împletirea ei de evenimente îi relevă numai lui, ascunzîndu-l însă celor mulţi.

Cum poate fi însă menţinută, faţă de aceasta, o pretenţie la adevăr în artă, ba încă o îndatorire faţă de adevăr? Ne gîndim aici iarăşi, de îndată, la o legătură a artei faţă de ceea ce e dat şi faţă de

experiență. Și ceva din aceasta este foarte îndreptățit ; numai că lucrul nu trebuie înțeles în sensul adevărului teoretic, adică al corespondenței nude cu ceea ce există în mod real.

Cum atunci trebuie el înțeles în chip afirmativ ? Problema aceasta nu poate fi rezolvată cu ajutorul principiului modelării, deși, firește, tocmai forma este aceea de care este aici vorba : modelare atît a materiei, cît și a materialului tematic ; căci ambele, cum s-a văzut deja, sînt atît de legate împreună, încît modelarea este totdeauna modelare a unui material „într-o" materie. Va fi de folos să limităm la început întrebarea la una singură din artele reprezentării. Drept aceasta ni se oferă poezia, căci, fără îndoială, într-însa pretenția la adevăr e ridicată cu cea mai mare insistență. „Poeții mint prea mult", zicea Nietzsche, și el avea în vedere efectul de dezorientare, de colorare în frumos care face obstacol intuirii vieții în adevărul ei. Dacă lucrurile stau astfel, întrebarea aceasta poate fi lăsată aici la o parte. Că poezia însă este lesne expusă acestui pericol, nu se poate nega.

Trebuie început aici de îndată cu lucrul principal. Nu este, natural, vorba de vreo limitare oarecare a „gustului de a fabula". Fantezia este și rămîne izvorul prim al creației poetice. Și cine ar vrea să înțeleagă pretenția la adevăr a operei poetice în opoziție față de fantezie, ar înțelege-o *a limine* greșit. Lucrul acesta se poate confirma în o sută de feluri.

Să luăm străvechea formă a poeziei populare : basmul. Susținut de numeroase credințe și superstiții, basmul este plin de elemente miraculoase, supranaturale. Indiferent dacă acestea au fost socotite sau nu altădată drept adevărate, chiar în felul acesta, omul de astăzi ascultă și el cu drag basmul cu zîne și uriași, cu prinți blestemați și animale vorbitoare. Nu îi trece prin minte să pună în legătură lucrurile acestea cu o cerință de adevăr, care nu este potrivită cu ele. Ajunge că există în genere oameni care pot crede și simți astfel. Tot așa stau lucrurile cu legenda și cu povestea, cu epopeea populară și, chiar în mare măsură, cu epopeea artistică.

Dar chiar dacă facem abstracție de „miraculos", materialul unei poezii nu pretinde totuși, chiar în limitele naturalului, la adevăr, în sensul existenței reale a personajelor și al petrecerii evenimentelor. Nici la Schiller, nici la Shaw, personajul Jeannei d'Arc nu răspunde figurii istorice. Totuși, ambele produc un efect dramatic extraordinar. Numai copiii citesc poveștile însoțindu-le de astfel de reprezentări ale realității. Adultul are știință de irealitatea lucrului povestit, sau, mai corect : de indiferența poeziei față de realitate și irealitate. Așa se întîmplă cu romanul și tot astfel cu drama — chiar atunci cînd

personaje și evenimente reale, de pildă istorice, constituie materialul. Cazul din urmă își poate avea limitele sale în înfățișarea unor personalități foarte cunoscute. Dar limitele acestea pot fi lesne ocolite în alegerea materialului.

În toate aceste lucruri, poetul are cea mai mare libertate. Aceasta se poate exprima și în felul următor : nicăieri în cîmpul larg al compoziției materialului, el nu întîlnește o graniță serioasă a modelării libere, nicăieri nu se așteaptă de la el, în chip pedant, o concordanță cu realitatea, și cu atît mai puțin i se cere aceasta. Ajunge dacă, în fața unui material istoric, el ține seama de simpatiile încă vii ale publicului său. Și este lesne de văzut că în lirică, libertatea aceasta merge și mai departe încă. Fie că poetul exprimă o suferință de dragoste, care este în chip real — sau a fost — a sa, fie că el vorbește din purul contact cu simțirea străină, aceasta nu schimbă nimic în versurile sale, în frumusețea și mișcarea lor expresivă. Și la fel stau lucrurile cu orice exprimare poetică a sentimentelor.

O altă întrebare este, dacă poetul poate exprima convingător ceea ce el însuși nu a trăit direct. S-a răspuns la ea în mod diferit. Poate că nu i se poate da un răspuns general, întrucît darul de a se transpune și de a plăsmui dinăuntrul simțirii străine este distribuit în chip extraordinar de diferit. Atîta cel puțin se poate spune, că poetul cu bogată simțire proprie are căi de acces către un domeniu omenesc mult mai întins, și are mult mai mare șansă să îl modeleze convingător, decît cel cu viață proprie redusă.

Se pot pune aici poetului multe cerințe îndreptățite. Astfel, de ex. aceea a cunoașterii vieții și a cunoașterii oamenilor, — ceea ce este cu totul altceva decît bogăția simțirii proprii. Cunoașterea de oameni constă în ghicirea a ceea ce ascund oamenii ; și pentru aceasta este necesar darul pătrunderii, al ochiului critic. Poetul satiric și poetul comic au nevoie în mare măsură de acest dar. Dar cu aceasta nu e spus că figurile înfățișate, în măsura în care sînt luate din viață, ar trebui să fie și acolo cu adevărat „așa". Există în adevăr și o batjocorire, o stigmatizare foarte nedreaptă și lipsită de adevăr etc. Să ne gîndim la aceea a lui Socrate în *Norii* lui Aristofan. Accentuarea valorilor se mișcă și ea, în limite mari, liber față de real.

În sfîrșit, nu trebuie să uităm că noi punem deopotrivă poetului cerința unui anumit idealism : el nu trebuie să scoată în lumină doar slăbiciunile și defectele naturii omenești, ci să recunoască totodată ceea ce e nobil în ea și să-l scoată la iveală din zgură. Dar atît una cît și cealaltă latură privește deja mai mult etosul poeziei decît pretenția ei la adevăr.

b. *Cerinţa de adevăr al vieţii*

Cu aceasta ştim pînă acum numai ce nu este cerinţa adevărului în arta poeziei. Nu ştim încă ce este ea afirmativ. Aceasta trebuie discutat acum. Tocmai aici trebuie făcută lumină. Căci putem căuta sensul acestei cerinţe în direcţia unui realism sau a unui naturalism fără frîu, îl putem înţelege şi în alt mod.

Pentru a o spune îndată : ce căutăm noi în poezie şi ce pretindem de la ea, nu este un adevăr al faptelor, ci un adevăr al vieţii. Dar ce înseamnă cuvîntul acesta, nu este lesne de spus, deşi, într-o măsură oarecare, înţelegem fiecare. Şi vrăjitoarea din poveste dă impresia adevărului de viaţă, cînd este vicleană şi răutăcioasă, dar de la o anumită limită se termină cu viclenia ei ; chiar porumbeii care ajută pe cenuşereasă trădează adevăr de viaţă, întrucît ei răsplătesc dragostea pe care au primit-o. Anecdota care se povesteşte despre un om vestit lasă impresia unui adevăr de viaţă, nu cînd „lucrurile s-au petrecut astfel", ci cînd ea îl caracterizează aşa cum el era, sau cum l-au cunoscut tovarăşii lui de viaţă. Cei vechi aveau o întreagă literatură de anecdote — şi ea a trecut consecvent mai departe în istoriografie ; a rămas însă, pe de altă parte, totdeauna înrudită şi cu poezia. Lipsită de adevărul vieţii apare o anecdotă cînd ea greşeşte imaginea persoanei, sau îi deformează desenul şi o face neclară.

De ce unele personaje de roman ca ale lui Felix Dahn, Georg Ebers, Gustav Freytag * nu lasă impresia deplină de adevăr al vieţii — deşi sînt desenate cu multă intuitivitate concretă ? Pentru motivul că sînt construite înăuntrul unei imagini istorice hrănită din concepţiile secolului al XIX-lea : scriitorii aceştia sînt cărturari şi nu au în fond o intuiţie plastică despre viaţa pe care vor să o înfăţişeze. De aceea, figurile, situaţiile şi acţiunile, ba chiar destinele omeneşti, nu pot avea la ei adevăr de viaţă. Lucrurile stau cu totul altfel cînd poetul ia materialul istoric numai drept prilej, fără să pretindă pentru rest la zugrăvirea unei epoci care îi este străină. Aşa face de ex. Shakespeare în Cezar şi Antoniu, în Coriolan, Henric al IV-lea sau chiar în Macbeth. Acolo, el se adapă din plin din intuiţia propriei vieţi înconjurătoare, şi figurile ca şi destinele lasă impresia adevărului vieţii.

Se vede deja de aici aproximativ în ce constă adevărul vieţii, spre deosebire de adevărul faptelor : şi el constă într-o concordanţă precisă cu viaţa reală, dar nu în detaliu şi în ce are loc o singură dată (în individual), ci în principial şi esenţial-omenesc ; ba, dincolo de aceasta, în mult din ceea ce e omenesc-tipic, — în ceea ce nu este

* Autori de romane istorice din sec. XIX *(n.r.)*.

comun tuturor oamenilor, ci numai unei anumite specii omeneşti. Şi întrucît un tip uman este ceva întreg în sine şi unitar, aceasta înseamnă totodată că cerinţa de adevăr pusă aici poeziei se leagă cu cerinţa de care am vorbit mai sus, a unităţii şi necesităţii interioare, ba chiar se reduce la ea. Impresia de neadevăr o fac tocmai figurile care nu sînt legate într-o unitate prin necesitatea lor internă.

Postulatul acesta al adevărului poate fi urmărit încă un pas mai departe, în ordinea individualului. Căci poezia, datorită concreţiunii sale, nu are de-a face numai cu tipuri, ci şi cu caractere foarte individuale. Hamlet şi Lear, Wallenstein, Tasso şi Mefistofel nu se epuizează în schema unor tipuri, nici într-un tip ideal, pentru atingerea căruia să fi fost modelate ; Glahn şi Mîşkin cu atît mai puţin, nici Hedda Gabler şi Rosmer *. Despre unitatea caracterului individual în unicitatea lui este însă valabil acelaşi lucru ca despre tip : ea are o lege internă — numai că aceasta este şi mai greu de indicat aici, decît acolo. Ea este prea complicată. Totuşi, noi simţim dacă ea este menţinută pînă la capăt în reprezentarea personajelor, sau nu. După cum avem un caz sau celălalt, figura ne apare plină de adevăr sau lipsită de adevărul vieţii, de sine stătătoare sau în destrămare, alcătuită din bucăţi lipite la un loc. Pentru lucrul acesta nu există criterii, dar într-o operă poetică, el atîrnă greu în cîntar.

Se mai adaugă faptul că numai cu omenescul general şi cu tipicul singur nu se poate realiza un efect deplin intuitiv. Ambele lasă, în fond, impresia a ceva lipsit de viaţă — din simplul motiv că în viaţa însăşi nu există tipuri pure. De aceea, impresia ultimă pe care o fac figurile tipice pure este aceea de lipsă de adevăr al vieţii. Aceasta este ceea ce a trebuit să se întîmple în cele din urmă cu comedia tipurilor, după schema veche, cu toată predilecţia de care s-a bucurat în vremea ei ; ea şi-a supravieţuit după ce se epuizaseră efectele ei, lăsînd asupra generaţiilor următoare impresia rigidităţii, artificiului, a lipsei de adevăr de viaţă.

În tragedia clasicistă a avut loc un proces asemănător, şi numai patosul înalt a putut un timp să ascundă decăderea ei. Regele, intrigantul, eroul, nebunul, fecioara pură, servitorul şiret etc. sau alte tipuri fixe au determinat întregul gen poetic ca şi cum nu s-ar putea în genere compune decît în schema aceasta. Drama mai nouă s-a ridicat, la reprezentanţii ei mari, deasupra acesteia — nu fără exemplul lui Shakespeare, care păstrează încă tipurile toate, dar ştie să le umple cu individualitate vie. Ceea ce e semnificativ în aceasta n-a fost înţeles de mulţi critici şi istorici literari : cînd ei nu găseau tipuri de un desen pur pe care să le poată cuprinde în concepte, ei

* Personaje din Hamsun, Dostoievski şi Ibsen *(n.r.)*.

făceau din aceasta un reproş poetului. Dar ei nu au dreptate. Abia ceea ce trece dincolo de tipic, într-un caracter omenesc, este plin de viaţă şi produce impresia adevărului vieţii.

Dar cerinţa adevărului merge mult mai departe. În adevăr, ea nu priveşte numai personajele, tipurile şi caracterele, ci în aceeaşi măsură situaţiile, conflictele şi rezolvarea lor, angrenarea felurilor de a acţiona între ele, consecinţele şi surprizele, rolul întîmplării, şansa şi neşansa. Toate acestea trebuie să aibă adevăr de viaţă. Şi nu numai ele : la rîndul lui, întregul mediu în care se petrece acţiunea, coloritul, planul afectiv de spate şi stilul de viaţă al personajelor, constituind planul din faţă, anume stilul timpului, care le este comun.

Cît de în serios trebuie luate, se poate arăta în exemplul negativ al unui *deus ex machina*. Acesta apare cînd poetul nu mai găseşte nici o dezlegare firească a nodului acţiunii, pentru a duce totul la bun sfîrşit prin recursul la o forţă majoră. Chiar cei vechi rîdeau de aceste mijloace şi de deformarea adevărului vieţii — de lipsa verosimilităţii care izbeşte chiar pe cel naiv. Totuşi, pînă în literatura de astăzi se întîlneşte acel *deus ex machina,* de pildă sub forma accidentului salvator ; şi nu se poate contesta că el suspendă seriozitatea acţiunii, dă impresia de comedie. În acelaşi timp, în chip necugetat, comicul urmează să se găsească nu în micimea omenească, ci pus pe seama puterilor care domnesc peste ea şi îi determină destinul. Aici, cerinţa poetică a adevărului vieţii în planul destinului şi al hazardului este ratată.

Cu o notă încă mai ridicol este efectul de *happy end* pe care îl cunoaştem în mii de variante din film : deznodămîntul adăugat în mod neorganic la şirul de întîmplări. Un deznodămînt care nu este dat de dezvoltarea situaţiilor, ci mai degrabă adăugat de dragul atmosferei afective.

c. *Problema stratului în cerinţa de adevăr*

Se vede chiar din aceste exemple extreme cît de mult se lărgeşte în felul acesta problema adevărului de viaţă şi cum în cele din urmă se întinde la tot ce este conţinut ca modelare de material în opera poetică. Căci dacă ea nu priveşte numai personajele, nu există limite la care această exigenţă să se oprească. Ea priveşte întregul compoziţiei materialului — în epopee ca şi în dramă, în roman şi, *mutatis mutandis,* în poezia lirică (deşi aici ea se găseşte numai în aluzii).

Lucrul acesta nu-l vom urmări aici în detaliu, pentru genurile poetice, tocmai pentru că el se repetă în ele şi, fiind comun, prezintă numai grade deosebite. În schimb, se iveşte o altă întrebare mai de

principiu, care și ea privește toate genurile poeziei : de care strat al operei poetice este vorba în cerința adevărului ?

După considerațiile de la început se părea că cerința adevărului privește unul singur din straturile medii : pe acela al modelării sufletești și al caracterelor. Limitarea aceasta s-a dovedit deja cu neputință de menținut : caracterele nu sînt indiferente față de raporturile de viață în care ele se modelează ; ele trebuie deci să fie și înțelese dinăuntrul acestora. Iar raporturile de viață, la rîndul lor, sînt și ele modelate plecînd de la caractere.

Aceasta schimbă, din capul locului, situația. Vom putea răspunde acum că, din straturile operei poetice, cel puțin cele patru din mijloc stau sub cerința adevărului de viață. Tocmai în aceste straturi — mișcare și mimică, situație și acțiune, dezvoltare sufletească, destin — stă întreaga modelare a materialului ; și de acest adevăr al vieții în modelarea materialului este vorba în problema noastră. Dacă privim mai precis, atunci găsim că nici aceasta nu este suficient. Dimpotrivă, și stratul din față, cu modelarea cuvîntului, este la rîndul lui antrenat ; căci nu orice stil verbal produce impresia „adevărului" în tratarea unui material determinat. Tot astfel trebuie angajate cele două straturi medii mai interioare. Căci există și elemente ideale care se exprimă în acțiune și astfel pot poseda sau nu adevăr de viață.

Ultimele straturi din spate pot totuși să nu intervină, întrucît ele susțin ceea ce este de ordinul Ideilor (individual-idealul și universal-idealul). Despre celelalte staturi însă este esențial să ne convingem că toate se află sub cerința estetică a adevărului de viață, și în fapt nu produc efect estetic decît atunci cînd o satisfac pînă la un anumit grad.

De ex. în stratul mișcării, al vorbirii și mimicii, fiece pas, fiece poză, fiece observație care depășește stilul de viață intenționat și înfățișat poate distruge imaginea personalității încadrate în timpul și împrejurimea ei, sau, cel puțin, o prejudiciază. Și prejudicierea aceasta poate lesne merge atît de departe, încît straturile următoare, acela al acțiunii, de pildă, nu mai pot să apară cu adevărat. Apariția este, în adevăr, condiționată de modelarea lui. În stratul acesta, personajele din romanele lui Ebers, Dahn, Freytag pot produce o impresie deosebit de lipsită de adevăr. Un exemplu izbitor îl constituie apariția lui Britannus în *Cezar și Cleopatra* a lui Shaw. Britannus vorbește și se comportă ca un englez din timpul nostru, și anume pînă înăuntrul concepțiilor sale. Este ca și cum toate figurile piesei ar fi aduse în prezent și și-ar pierde seriozitatea, deoarece ceea ce sună modern turbură stilul de viață închipuit de poet. El este într-însul lipsit de adevăr.

Şi mai limpede se vede lucrul acesta în stratul situaţiilor şi acţiunilor. Luăm poate prea puţin în considerare faptul că situaţiile exterior aceleaşi nu sînt aceleaşi pentru omul de alt soi, crescut într-un alt mod de viaţă ; şi, prin urmare, la rîndul ei, acţiunea cu care răspunde omul nu poate fi aceeaşi, chiar dacă el ar avea acelaşi caracter.

Se poate spune că poeţii mari au pus totdeauna preţ deosebit pe plasticitatea modelării în acest strat, — fără îndoială, ştiind că de sesizarea intuitivă a situaţiilor atîrnă aproape tot restul. Există romane în care cea mai mare parte a descrierii priveşte desfăşurarea situaţiilor de viaţă, astfel încît, faţă de acestea, ceea ce se petrece în cele din urmă într-însele, dispare. Aşa trebuie înţelese părţi mari din romanele lui Balzac, tot aşa la Dostoievski, la Thomas Mann, Galsworthy, Hamsun...

Drama trebuie să procedeze aici mai cu economie, deoarece are limite strînse ; ea nu poate descrie, desfăşura ; în schimb, ea poate lucra cu mijloacele întîmplărilor în curs, aşa cum face viaţa însăşi : ceea ce numim dezvoltare a unei scene dramatice este o succesiune condensată de situaţii, în care fiecare se poate nemijlocit înţelege din cea care o precedă. Pe de altă parte, modurile de acţiune (mai precis : intenţia lor adevărată) se pot înţelege numai dinăuntrul situaţiilor. De felul de a acţiona depind însă vina, meritul, răspunderea etc. ; aşadar, cele mai importante decizii...

Legătura aceasta este în sine evidentă. Şi, poate, nu există poeţi care să nu o fi sesizat şi să nu fi lucrat după legea ei. De aceea este chiar greu de adus exemple de greşeli. Greşeli în desenul situaţiei există, cînd din lucrurile înfăţişate nu este cu putinţă să înţelegem de ce o persoană a acţionat tocmai aşa şi nu în alt fel, presupunînd că şi-a menţinut caracterul ei.

În ce priveşte stratul în care se modelează destinul — aici, cerinţa adevărului vieţii este de o deosebită pondere : poetul, cînd modelează un destin uman, se apropie uimitor de mult de locul pe care îl ocupă în ochii credincioşilor divinitatea. Şi cînd, în preajma acestui loc, el joacă oarecum rolul de Dumnezeu diletant, atunci ceea ce el ne pune în faţă devine lesne lumea întoarsă pe dos.

Am dat mai sus pentru aceasta exemplele cu efect aproape fantomatic ale unui *deus ex machina* şi unui *happy end*. Dar, desigur, ele sînt prea crase. Caracteristic este tocmai faptul că un destin, văzut şi înfăţişat în total în mod natural, este totuşi undeva deviat în neverosimil şi nefiresc. De exemplu : finalul romanului lui Zola *Rome,* în care trebuie să se ajungă la rezultatul că cei doi îndrăgostiţi (nepotul şi nepoata cardinalului) mor împreună, şi fata în adevăr şi moare, după iubitul ei (de moarte „naturală“ !).

Aceasta este o caricatură a destinului ; se vede limpede cum poetul, dintr-o idee care îi este dragă, deviază destinul în nefiresc. Poezia tuturor timpurilor este plină de atare cazuri de lipsă de adevăr ; de cele mai multe ori, fără îndoială, abia le observăm, deoarece sîntem deprinşi să facem concesii poetului. Adesea, lucrul ţine de felul în care personajele înseşi determină prin acțiunea lor destinul, şi atunci, punctul de plecare trebuie căutat în caracter ; dacă însă caracterul ne este înfăţişat drept armonios şi înțelept, şi apoi se iveşte brusc o încăpăţînare care îi determină destinul, atunci destinul este rău desenat. Wiechert (în romanul *Viața simplă)* face în ultima clipă pe eroul său, Orla, să rateze în fața vieții noi care i se deschide — cu toată înțelepciunea şi deplina lui claritate —, dintr-o idee artificial-tragică de renunţare la iubire. Este reversul unui *happy end*.

În fața acestor lucruri ne punem întrebarea : ce ispiteşte pe poet atît de uşor la falsificare, în planul destinului ? La aceasta există un răspuns clar. El priveşte următoarele puncte : 1. Omul este în viaţă neputincios în fața destinului ; căci acesta constă din factorii vieții lui care nu atîrnă în nici un fel de el, de înţelegerea sau voința lui. În creaţia poetică, el are ocazia să modeleze destine : el prinde deci ocazia şi vrea să arate ce ar face el în locul providenței. Motivul acesta îl putem numi motivul conştiinţei prezumţioase. 2. Un al doilea se găseşte în aversiunea faţă de hazard şi de nonsensul evenimentelor. Omul are tendința să ia tot ce ţine de destin drept adevărată „misiune" a unei instanţe providenţiale. Putem numi acest motiv motivul metafizic-teleologic. 3. Un al treilea motiv constă în tendinţa de a înţelege misiunea şi în mod concret, ca misiune privind individul, într-însa strecurîndu-se întotdeauna anumite tendinţe proprii ale poetului. Tendinţele acestea obişnuiesc să fie morale, sau să fie cel puţin resimţite ca morale : pe ticălos, destinul îl ajunge din urmă, şi el nu scapă ; pe erou, destinul îl răsplăteşte. În cazul tragic, invers. Putem numi acest motiv pur şi simplu motivul „tendinţei" morale.

Al doilea motiv este cel mai nevinovat : în adevăr, nu este nejustificat să facem să apară destinul ca ceva „trimis" de sus : nu fiindcă aşa ar sta lucrurile în viaţă, ci fiindcă oamenii cred astfel, şi chiar personajele în poezie cred aşa. În sensul acesta, teleologia în modelarea poetică a destinului are „adevăr de viaţă". Cel mai puţin artistic este motivul al treilea : nota morală în modelarea destinului, dar ea este foarte omenească şi primită adesea cu bucurie de sentimentul uman al cititorului : sentimentul lui de dreptate, atît de lezat, îşi dobîndeşte „în sfîrşit" dreptul său. Cel mai important rămîne primul motiv. Deja pentru că el ajunge mai rar la conştiinţă poetului, chiar poetului mare.

d. *Adevărul vieţii în straturile extreme*

Rezultă de aici limpede că cerinţa poetică a adevărului de viaţă atîrnă în primul rînd de straturile medii ale operei poetice. Şi anume, ea se distribuie asupra lor în chip aproape uniform. Faptul că în planul modelării destinului ea este deosebit de ameninţată, şi anume tocmai prin libertatea poeziei, are temeiuri extra-estetice, în cele din urmă metafizice.

Pe multe laturi însă, imaginea pe care am schiţat-o trebuie întregită. Lipseşte încă un cuvînt asupra celorlalte straturi, în măsura în care cerinţa adevărului de viaţă se întinde şi asupra lor. Avem mai întîi stratul cuvîntului scris, al planului din faţă. Am spus deja că el poate greu rămîne indiferent faţă de „adevărul“ poetic. Cum trebuie însă înţeleasă participarea lui la o cerinţă atît de ideală ?

„Cuvîntul“ spune totdeauna mai mult decît sensul lui verbal. El exprimă de ex. şi dispoziţia vorbitorului, sau chiar ceva din opinia sa despre ceea ce spune (poate o notă sceptică). Se pot spune lucruri serioase în mod serios, se pot spune însă şi glumeţ : şi, din contrast, efectul poate reieşi în chip deosebit de izbitor. Lucrul acesta este valabil în largi limite şi despre cuvîntul scris. Aici există posibilităţi nuanţate pentru stilul vorbirii şi al scrisului de a da impresia adevărului vieţii, sau de a produce impresia de neadevăr. Cum modelăm cuvîntul, nu este numai o chestie de bun-gust, ci priveşte totodată impresia de adevăr.

Cine, în mijlocul romanului de actualitate, cade în stilul de basm, nu va reuşi să ne convingă. Cine, într-o scenă de mare tensiune dramatică, ia tonul meditaţiei contemplative, nu are spectatorul de partea sa. Caracterul acesta neconvingător al cuvîntului constituie lipsă de adevăr al vieţii. „Lucrul acesta nu se întîlneşte în viaţă“, îşi spune profanul. Şi el are dreptate. Şi acum să ne gîndim mai ales la versurile lirice : un singur cuvînt nepotrivit poate sfîşia întreaga pînză fină care se ţesuse în transparenţa cuvintelor sonore. Arta poetului constă aici esenţial în faptul că îi vine în zbor cuvîntul potrivit, la locul potrivit, — fireşte, determinat din adîncimea unui plan de fund, pe care abia astfel îl face să vorbească.

Nu mai puţin serioasă este cerinţa adevărului pentru ultimele straturi interioare. Pe acestea le-am desemnat mai sus drept acela al Ideii individuale (al ideii omului singular) şi al Ideii universale (anume, uman-universale). Prima o avem în apariţia fulgerătoare a Ideii personalităţii în spatele persoanei care acţionează şi rătăceşte ; ultima, în tendinţa unei piese de teatru sau în morala interioară, neexprimată, a unui roman.

Să ne oprim la cel din urmă. O operă poetică de rang ridicat, fără un astfel de universal în spatele ei — Ideea sa —, este aproape de negîndit. Dar o operă poetică cu o tendință nu este nici ea lipsită de pericol. Ea poate devia pe două laturi :

1. morala, Ideea, presupoziția concepției asupra lumii poate fi ea însăşi eronată, adică poate contrazice experiența vieții, şi
2. ea poate fi făcută să apară în mod nepotrivit — prea deplin exprimată, prea izbitor, sau şi prea întunecat, voalat, greu de înțeles, neclar — atunci ea poate respinge, sau poate chiar dispărea.

În ambele cazuri, Ideea generală nu va fi convingătoare în efectul ei ; aşadar, nu va avea adevăr de viață şi nu va fi simțită ca adevărată. Şi ambele lucruri au încă puțin de-a face cu „adevărul" obiectiv.

Poetului nu îi este îngăduit să facă să vorbească Ideea sa — cu deosebire, morala sa — decît prin evenimentele care au loc : el trebuie să le facă să vorbească, aşa cum şi viața le face să vorbească, sugerate în destinele oamenilor, dar totdeauna avînd încă nevoie de o interpretare. Aceasta însăşi, el nu trebuie să o pronunțe. Nu numai fiindcă efectul este prozaic, ci mai ales fiindcă atunci ea nu dă impresia adevărului vieții. Căci atunci, ea apare ca interpretare a cuiva. Aceasta însă poate fi rătăcită. Morala sau concepția asupra lumii, exprimată în cuvinte, şi-a pierdut deja forța ei, întrucît ea nu este arătată ca adevăr de viață, în reprezentarea vieții însăşi. Fără îndoială, omul care citeşte opere poetice vrea să şi învețe, dar el nu voieşte să primească lecții ca un şcolar, ci să vadă el însuşi.

Mai simplu stau lucrurile cu Ideea individuală care apare la ocazie. Şi anume, tocmai fiindcă poetul *a limine* întîmpină mai mari greutăți cu ea : mai mari atît în intuire cît şi în exprimare. Căci lui însuşi, numai rareori ea îi va apărea, şi totdeauna numai în chip vizionar, în contemplarea omului real. Şi mai rar încă va găsi el mijloacele de a o face să apară. Aceasta este deosebirea : Idei asupra lumii şi Idei morale pot fi sesizate şi *in abstracto*, se pot născoci, construi. Ideea individuală însă nu se poate născoci, nici construi.

Există, fireşte, figuri ale poeziei care sînt construite pornind de la o idee preconcepută : să ne gîndim la acelea ale clasicismului şi ale dramei tipurilor. Acolo însă, nu Ideea individuală este cea preconcepută, ci totdeauna una generală, mai ales un tip. Lucrul acesta îl putem lăsa aici la o parte ; el nu priveşte problema. Fără îndoială, este adevărat că unii creatori îşi închipuie că prind Ideea unui individ singular, cînd ei au în ochi doar un simplu tip. Aceasta este tocmai o iluzie.

Acolo unde caracteristica individuală este cu adevărat sesizată în Ideea ei — ca adesea în figurile unor mari scriitori, de ex. Ideea de „Socrate“ la Platon —, acolo ea este intuită pe baza trăirii adînc individuale a unei persoane reale. Ea nu este, e adevărat, intuită empiric, ci — ca tot ce este de natura Ideii — ca aflîndu-se dincolo de empiric, totuşi pornind totdeauna numai de la contururile empiricului şi oarecum în direcţia prelungită a modelării lui. Acesta este temeiul pentru care aici poetul nu cade în pericolul construcţiei arbitrare, căreia el îi cade lesne victimă acolo unde el are de-a face cu ceea ce ţine de ordinul Ideii. Dar tocmai de aceea există atît de rar o atare sublimare *(Uberhöhung)* a individului, în întreaga creaţie poetică.

CAPITOLUL 23. ADEVĂR AL VIEŢII ŞI FRUMUSEŢE

a. *Funcţia poeziei, de deschidere a vieţii.*

Cu aceste consideraţii am ajuns aproape la graniţa începînd de la care adevărul de viaţă al unei opere poetice ar trebui să coincidă cu valoarea ei estetică în genere, aşadar să devină una cu frumuseţea. Lucrul acesta nu trebuie dat cu totul la o parte, deoarece este vorba totuşi de artă ţintind la „reprezentare“, şi aceasta păstrează cu necesitate, cu toată remodelarea, o parte de imitaţie. Plecînd de aici, nu este poate decît un mic pas pînă la deplina identificare.

Vorbesc şi alte lucruri în acest sens. Poezia trebuie să deschidă cititorului o bucată de lume. Sau chiar numai o bucată de viaţă omenească. Căci, în definitiv, este modul de a fi al omului, acesta, de a trăi ca făptură deschisă lumii ; dar deschiderea aceasta este pentru om o sarcină, fiecare trebuie întîi să şi-o cucerească. Chiar şi cel cu experienţă nu are de obicei deschidere asupra lumii decît în măsura în care se întinde nevoia sa practică de cunoaştere a vieţii şi a oamenilor. Dincolo de aceasta, lumea îi este de obicei închisă. Aici trebuie să intervină poezia, să ne deschidă domenii întregi de viaţă care ne erau impracticabile.

Cu aceasta concordă foarte exact concluzia la care am ajuns mai sus : că prima funcţie a artistului este aceea de a „vedea“, căreia abia apoi îi poate urma aceea de a arăta. A ne învăţa să vedem este comun oricărei arte care ţinteşte la reprezentare. Trebuie oare, întrucît arta poeziei are de-a face cu omul, să tragem concluzia că este sarcina ei să ne înveţe cunoştinţa de oameni ?

Nu poate fi acesta sensul cerinţei de adevăr, pe care o punem poeziei. Nu numai fiindcă tendinţa este astfel mult prea teoretic luată şi mult prea subordonată unor scopuri practice. De ce stau

însă lucrurile astfel ? Și unde se află deosebirea ? Ce trebuie în fond să ne învețe poezia, dacă nu cunoașterea de oameni ?

Ca să răspundem la aceasta, trebuie mai întîi să ne lămurim asupra esenței cunoașterii de oameni. Ceea ce nu ține de estetică. Cunoașterea de oameni este ceva foarte prozaic, lucid, și este destinat să trezească la realitate. În adevăr, ea nu începe cu francheţea privirii, cu privirea încrezătoare, ci cu neîncrederea care provine din experiența proastă. Cunoscătorul de oameni privește de obicei sceptic, ba lesne chiar cu pesimism, în lume. El pătrunde firea oamenilor, dar numai în direcția unor lucruri foarte determinate, în ce privește cinstea, simțul răspunderii, încrederea pe care o merită, — și chiar aceasta mai întîi doar în sens negativ. Cunoașterea de oameni implică o atitudine negativă. Și anume, din motive practice. Căci ea este dominată totdeauna de preocuparea de a ști ce este de așteptat din partea celuilalt. Ceea ce o preocupă este orientarea practică, circumspectă, grija în fiece caz de ce va face celălalt, de felul cum va reacționa, așadar, de felul cum trebuie să-l tratăm — în vederea scopurilor noastre. Pentru aceasta, atitudinea care se cere este aceea a privirii reci, fără iubire.

Iată ce nu ne învață poezia. Și chiar cînd are loc, lucrul acesta este doar lăturalnic. Poezia, ca și arta în genere, are atitudine pozitivă. Ea nu ne învață să lepădăm, ci să prețuim și să zăbovim totodată cu drag în contemplare. Felul ei de a vedea este acela al privirii încrezătoare, dăruită obiectului, însuflețită de dragoste. De aici, cufundarea în lucruri pe lîngă care ceilalți trec fără să se oprească. Privirea poetului este totdeauna îndreptată spre comori ascunse.

Ce descoperă această privire și ne învață este, în fond, că : pretutindeni sub molozul lucrurilor de fiecare zi zac ascunse comori și că merită să ne oprim la ele, să zăbovim, să ne cufundăm în ele. În sensul acesta, poezia are darul de a „deschide porți" — de a ne deschide lumea. Ea ne descoperă astfel mult mai mult decît cunoașterea practică de oameni, dar descoperă altceva ; în mod obișnuit, cunoscătorul de oameni nici nu are nevoie de aceasta. Descoperirea a ceea ce merită iubirea noastră este practic aproape irelevantă ; dar ea îmbogățește privirea înăuntrul vieții și o face părtașă la plinătatea acesteia.

Mai există aici încă o a doua deosebire. Cunoașterea de oameni rămîne într-o anumită generalitate a evidențelor ei. Ea nu se îndreaptă niciodată strict spre ceea ce este individual în individ, ci numai spre tip. Individul nu o interesează de dragul lui, ci numai în vederea scopului practic. Pentru acesta, cel mai bun lucru este să se găsească regula, ba chiar să avem regula deja gata. Aceasta și

face cunoscătorul de oameni : el ține tipul gata pregătit, și ceea ce cade în cadrul tipului, este în felul acesta practic recunoscut și soluționat.

Adevăratul cunoscător de oameni este acela care are gata, pentru cazurile ce i se ivesc, un întreg sistem de săltare cu tipuri umane, de formă marcată, sistem îndeajuns de bogat pentru a primi cazurile cele mai curente. De aceea este judecata lui atît de superioară, atît de lesne definitivă și atît de greu de înșelat. Ce trece peste schema acestor tipuri rămîne, firește, nedreptățit. Aceasta este tocmai individualitatea. Cunoscătorul de oameni nu are nevoie de ea. Ea nu este pentru el decît o povară ; de aceea, el nu o ia în considerare, o leapădă ca neesențială. Cunoscătorul de oameni este aproape orb pentru individualitatea omenească. Ba el se face, singur, orb pentru ea. Să ne gîndim în această privință că nici caracterologia nu duce decît pînă la tipuri, nu pînă la adevărate „caractere".

Și în această privință, atitudinea poeziei este inversă : tocmai ce este atipic, doar unic, în aparență „întîmplător" în persoana individuală, devine aici esențial. Omul singular nu este aici reprezentantul unei specii umane, ci este important de dragul lui însuși : adică, este important el însuși, în specificul lui propriu, cu particularitatea lui, cu caracterul lui distinctiv. Și anume, nu fiindcă acest specific ar fi deosebit de impunător, ci pur și simplu fiindcă într-însul se află plinătatea concretă de viață a personalității, bogăția ei, natura ei intuitivă.

Fără îndoială, cu această dublă tendință a ei — spre ceea ce e pozitiv și spre ceea ce e individual în om —, poezia duce la o cu totul altă adîncime de viziune și de descoperire a vieții, și ea poate fi îndrumătoare pentru ochiul deschis, în alt sens decît cunoașterea practică de oameni, care totdeauna este și nerecunoaștere. Ochiul cunoscătorului de oameni, prizonier al tipicului, rămîne superficial ; el dă complet greș în fața interiorității mai intime. Orice comuniere în bucurie, în suferință, orice însoțire rămîne străină de el. El este, în fond, rece. Tocmai acolo unde se oprește, unde el dă greș, intervine privirea poetului — în bucuria împărtășită etc. Privirea aceasta este caldă, plină de înțelegere și de dragoste. De aceea, ea pătrunde în adîncurile secrete ale sufletului omenesc. Acestea, în adevăr, nu se deschid decît unei priviri iubitoare și înțelegătoare. De această deschidere a omului și a vieții omenești atîrnă în întregime atît bogăția de forme a lucrurilor văzute, cît și transparența bogăției și adîncimii apariției.

Numai pornind de aici se poate vedea care este natura funcției de deschidere pe care o posedă poezia ; în același timp însă, cum

se leagă cerinţa adevărului de viaţă cu aceea a valorii artistice (a frumosului). Poezia deschide acces, fireşte, atît către esenţa umană cît şi către adîncuri ale vieţii. Totuşi, ea nu face aceasta în felul cunoaşterii ; nici nu este, ca aceasta, capabilă de aplicare practică, la obiecte singulare sau la laturi ale lor. Ci, invers, ea arată, întrucît o priveşte, ce este semnificativ şi demn să ne oprească în viaţă şi în om, fără a se referi la interese luate de aiurea. Şi ea arată, ceea ce vede, numai unei priviri care se alătură viziunii — în imagine, în chip concret, fără explicaţie, fără să exprime universalul respectiv, fără nici un „de ce" şi nici un „cum". Ea îl arată în particularitatea sa, în enigma sa, şi îl lasă astfel neatins.

b. *Realismul şi limitarea lui*

Cine vrea să înveţe din poezie, ca un psiholog, trebuie să tragă el însuşi consecinţele sale. Poezia nu o face pentru el. Nici astfel, el nu îşi va scoate lesne cheltuiala, deoarece răspunsurile pe care le dobîndeşte nu se găsesc în direcţia întrebărilor sale. Poetul nu ne „învaţă" altfel decît viaţa : prin evenimentele înseşi. Faptul că evenimentele nu sînt reale, nu constituie nici o deosebire. Numai condensarea, alegerea, pe scurt modelarea materialului aduce aici o diferenţă, — o diferenţă enormă, dar cu totul alta, care nu atinge punctul acesta.

Fiindcă lucrurile stau astfel, există în poezie — ca şi în pictură şi în sculptură — o direcţie a realismului. Aceasta nu înseamnă, în fond, nimic altceva decît cerinţa adevărului vieţii trecută asupra mulţimii micilor trăsături individuale : evenimentele imaginate, personajele închipuite trebuie pe cît e cu putinţă să facă acelaşi efect ca cel pe care l-ar face evenimentele reale şi figurile reale. Cu această cerinţă, realismul este în poezie o tendinţă sănătoasă : în roman, în dramă, chiar în poezia epică, el s-a impus în destul de largă măsură. Dar undeva, el se loveşte totuşi de o limită.

De ce, în definitiv ? De ce este nevoie de o limitare a realismului, cînd el este totuşi tendinţa, înţeleasă just, la adevărul vieţii ? De ce stilizează poetul cuvîntul pentru scenă — de pildă, prin mijlocirea versului ? De ce domoleşte regia dinamica unei scene populare brutale ? De ce un povestitor cu măsură nu zăboveşte doar în sfera mizeriei şi a stricăciunii ? De ce se plînge cititorul însuşi, cînd i se prezintă prea multe lucruri respingătoare ? Chiar atunci cînd mediul omenesc înfăţişat cere de fapt aceasta ! Aşa a fost resimţită pe vremuri, în anumite romane ale lui Zola, zăbovirea îndelungată,

în cîrciumă, în mijlocul beţiei, ca exces de fidelitate ; mai precis, de „adevăr".

Toate aceste întrebări sînt variante ale aceleiaşi întrebări principale : care este cerinţa ce se opune tendinţei la adevărul vieţii ? În ce priveşte această întrebare, este necesar să reflectăm iarăşi la latura cealaltă a poeziei şi a artelor în genere.

Sensul artei, în adevăr, nu se epuizează în a ne învăţa, a ne deslusi sensuri şi a ne face mai înţelepţi. Sarcina ei originară este mult mai simplă, aceea de a ne bucura. Altfel nu ar avea sens să vorbim de „satisfacţia" pe care o procură arta, de „plăcere" şi de „gust". Adevărul asupra vieţii omeneşti poate fi, în anumite împrejurări, dezagreabil. El poate fi chiar apăsător şi chinuitor, poate strica cuiva bucuria de viaţă, fără să mai vorbim de bucuria faţă de o operă poetică înclinată să poarte cititorul, continuu, prin lucruri dezagreabile şi să-l facă să dea cu nasul în tot ce este ruşinos. Nu se poate contesta că există o tactică a naratorilor care se consacră exagerat acestor lucruri.

Se poate deci răspunde la întrebarea de mai sus, în mod sumar, în felul că : cealaltă cerinţă care se opune tendinţei la adevărul vieţii este cerinţa frumosului. Nu se poate obiecta imediat la aceasta că frumosul nu e necesar să se afle în „material", şi nici nu trebuie să stea în el. Căci aici nu este vorba de materialul singur : modelarea, prezentarea poetică a materialului, ea abia este cea care poate depăşi graniţele a ceea ce se poate artistic suporta. Realismul în artă este esenţial chestie de formă.

Cu aceasta ajungem la o opoziţie cu totul ciudată : se pare acum că adevărul şi frumuseţea îşi stau faţă în faţă ca cerinţe valorice de sens contrar, puse unuia şi aceluiaşi obiect, — astfel încît artistul ar trebui oarecum să se decidă pentru una sau pentru cealaltă. Acesta nu poate fi ultimul cuvînt la întrebarea noastră. Şi totuşi se află aici ceva ce nu poate fi înlăturat : a găsi aici o cale de mijloc justă va rămîne totdeauna pentru poet o sarcină, ori de cîte ori el are de-a face cu un material omenesc care este luat din sfera micimii şi a slăbiciunii omeneşti.

Sînt totuşi încă multe lucruri de luat în seamă.

Mai întîi, în ceea ce urmăreşte creaţia poetică se amestecă adesea interese practice : raporturile sociale, tendinţele politice, răsturnările în conştiinţa etică a valorii, care totdeauna e undeva în fermentare, pun stăpînire pe creaţia poetică, folosind-o ca armă, vor să acţioneze prin mijlocirea ei ; pentru aceasta, ea trebuie să scoată la lumină relele proprii raporturilor existente.

Al doilea, epoci diferite simt în acest punct în mod cu totul diferit. Chiar o diferenţă de o singură generaţie poate constitui o

opoziție importantă. Bunicii noștri suportau încă greu adevărul vieții în opera poetică ; lesne impresia le era turburată, îndată ce în material depășea ceva regulile moralei publice și ale bunei-cuviințe în care trăiau ei înșiși. Lucrurile s-au schimbat. Noi avem inima mai largă. Dar și noi ne închidem în fața unui realism fără margini — de pildă, a unui realism ajuns la „desfrîu" —: granițele doar s-au mutat.

Al treilea : istoric, noi sîntem urmașii unei arte care era în mare măsură idealistă și care stiliza adevărul vieții. Înaltul patos al tragediei, predominanța eroicului, dispoziția fundamentală religioasă și cavalerească dădeau caracterul vechii epici. Numai temperate pătrund sărăcia și mizeria omenească printr-însa. Capacitatea cititorului de a suporta elementul realist a crescut de atunci neîncetat. Și este greu de spus pînă unde va mai spori. Cu ea însă a crescut și capacitatea operei poetice de a încorpora adevărul vieții.

Se vede că granițele a ceea ce se poate suporta ca realism, în poezie, sînt relative — legate de sensibilitatea artistică a timpului. De aceea, nu se pot indica norme fixe.

S-a discutat dacă anumite personaje ale lui Dostoievski mai sînt poetic suportabile (Stavroghin, bătrînul Karamazov sau Goleadkin). Exigența este mare, dar există aici și valori contrare care îi țin echilibrul : căci există în viață măreție și frumusețe, înălțime morală și înflorirea cea mai fragedă, al căror preț nu poate fi măsurat în genere decît pornind de la degradarea în care ele se dezvoltă. Poetul nu poate vorbi de ele, nu le poate scoate la iveală fără să facă să apară, în stratul care le precedă, și mocirla vieții. În aceste condiții este vorba de o compensare. Opera poetică se află în fața sarcinii unei sinteze : a admite în forma ei un maximum corespunzător de adevăr al vieții, de care ea are nevoie în materialul ei, pentru a putea face să apară raporturile de sens mai adînci (valori etc.), fără a sparge forma artistică.

În ce măsură poate fi rezolvată această sarcină, ne dovedesc printre poeți marii realiști, care renunță radical la orice idealizare ieftină, la colorarea în roz : Dostoievski, Knut Hamsun. Soluția însă este o soluție artistică, ea nu poate fi imitată. Teoretic — în sensul esteticii —, problema nu este cu aceasta rezolvată.

c. *Cu privire la dialectica reprezentării realiste*

Nu trebuie să ne ascundem faptul că poezia zilelor noastre, oriunde ea a ajuns la realizări mai mari, datorește lucrul acesta tocmai realismului ei — față de care, pe de altă parte, ea este în

gardă. Ținta pe care și-o propune creația poetică devine astfel mai înaltă : cu cît este sarcina mai mare, cu atît e mai înaltă ținta artistică. Lucrul acesta ni-l putem lămuri în felul următor.

Există o tendință spre moderarea impresiei adevărului apăsător al vieții. Pentru aceasta există mijloace cu totul exterioare — al selecției, al schimbării ușoare de colorație și chiar al modelării verbale. Dar toate aceste mijloace lasă în cele din urmă totodată o impresie de falsificare, sînt colorări în roz. De regulă efectul lor, chiar asupra cititorului naiv, este acela de dezamăgire ; căci el observă că ceea ce e înfățișat nu este luat cu totul în serios. Și acolo unde nu observă aceasta, el este lesne cel înșelat.

Ce se cere de la poezia posedînd în chip serios adevăr de viață este tocmai contrariul : pentru fiece material, oricît ar fi el de puțin plăcut, să găsească forma prin mijlocirea căreia el să-și destăinuie conținutul său afirmativ. Nu un compromis este cerut — chiar dacă-l putem numi o compensație —, ci tocmai forma mai înaltă, care să absoarbă și să depășească ceea ce e respingător și urît.

Ce înseamnă însă aici „a depăși" ? Nu poate, fără îndoială, însemna o anulare sau o negare ! Am fi înclinați să ne gîndim aici la un raport dialectic, în sensul lui Hegel : după el, „suspendarea" nu este negativă decît în înțelesul cel mai superficial ; în al doilea, ea este deja o „conservare" ; în al treilea sens însă, o „înălțare peste sine". Ceva din acestea are loc, fără îndoială, aici : ceea ce este respingător este mai întîi el însuși „respins" de sentimentul estetic, este însă apoi „încorporat" într-un întreg, căruia îi este indispensabil ca membru ; și, în cele din urmă, el este înălțat mult deasupra sa, deoarece el se dovedește a fi vestmîntul a ceva mult mai mare și mai plin de semnificație. Aceasta este dialectica reprezentării realiste în poezie. Ea poate fi exprimată, ca oricare dialectică, și în chip nedialectic. Atunci însă trebuie să plecăm de la celălalt cap, de la sinteză —, așadar, aici, de la „înălțare".

Încotro poate poetul înălța ceva, la început văzut în chip prozaic realist ? Firește, numai către un loc a cărui intuiție el a avut-o deja în Idee. El trebuie deci să anticipeze „Ideea". Aceasta nu e nevoie să fie „Idee" platonică sau hegeliană, ea poate fi orice gînd mare care depășește empiricul, orice ideal etic sau chiar religios.

Nu e nevoie însă aici să ne îndreptăm îndată spre lucrurile cele mai înalte. Dimpotrivă, în viața omului lucrurile stau astfel că forma situației provoacă mai întîi din partea individului rezistență și este prilej de acțiune ; cu cît situația este mai adînc înrădăcinată în viață, așa cum este ea, cu atît mai aproape ne vom simți de cel care acționează. Și, iarăși, cu cît acesta are de luptat, într-o situație, cu mai multe contrarietăți, cu atît crește mai mult pentru el șansa

de a crea prin acțiunea lui o soluție plină de semnificație. Lucrul acesta se vede din faptul că, chiar cînd nu reușește și cînd acționează greșit, simpatia noastră îl însoțește.

Acestea sînt fapte care aruncă o lumină particulară asupra îndreptățirii pe care o au respingătorul și urîtul în creația poetică. Evident, lucrurile stau în felul că strălucirea a ceea ce este omenește frumos, mare și important, este mai luminoasă pe măsura adîncurilor întunecate ale vieții, ba poate numai pe fondul lor ajunge să fie vizibilă. Și comparația spune încă prea puțin : trebuie să avem în fața ochilor intuitiv întreaga prăpastie a mizeriei omenești, pentru a putea vedea, în ceea ce este mic și de fiecare zi, în faptele, suferința și lupta omenească, ceea ce este mare și ideal. Cu aceasta ne aflăm înaintea unei consecințe noi.

Capacitatea de a face să se vadă acest element mare și ideal, în ce este mărunt și de fiecare zi, constituie principala funcțiune a artei : aceea de a face să apară. În virtutea aceasta de „a face să apară" constă esențial frumusețea unei opere de artă. Dacă însă lucrurile stau astfel, atunci trebuie să spunem că aici, frumusețea este condiționată tocmai prin înfățișarea urîtului și a respingătorului. Sau, chiar dacă voim să evităm paradoxul, lucrurile rămîn încă mai departe destul de ciudate : cerința adevărului vieții și aceea a frumuseții, care la început își stau față în față ca opuse, se apropie una de alta, astfel încît am putea aproape să le socotim echivalente.

Cum însă : nu mai subzistă acum nici o deosebire între relația de adevăr a poeziei și calitatea ei poetică ? Se va răspunde poate că : totuși, calitatea poetică, reușita, ține de formă, adevărul vieții însă ține de conținut ! Răspunsul este nesatisfăcător : forma poetică, la rîndul ei, contribuie esențial la determinarea conținutului, este chiar factorul cel mai important într-însul. Vorbim doar de o „formă interioară", adică de o modelare dinăuntru în afară. Modelarea aceasta însă este aceea care dă „conținutului" (adică materialului modelat) adevăr de viață, sau îl face să fie lipsit de acest adevăr. Ea este aceea care poate fi realistă sau colorată în roz. S-ar putea, deci, foarte bine ca una și aceeași reușită a formei artistice să constituie calitatea poetică, frumusețea și, în același timp, adevărul de viață. Așa de lesne nu putem scăpa de echivalare.

Se poate pune întrebarea extremă : există creație poetică de calitate al cărei conținut esențial intenționat să treacă cu desăvîrșire pe lîngă ceea ce există, să fie așadar un pur nonsens ? Vorbind mai moderat : există cel puțin una care să nu atingă esențial decît un conținut plat sau exterior ? Trebuie să răspundem : nu ! Lipsa

de calitate a romanelor doamnei Courts-Mahler * nu constă în lipsa unei adecvaţii imanente a straturilor, ci în lipsa de adevăr poetic. Lipseşte calitatea, deoarece aceea ce se urmăreşte, în forma interioară menţinută pînă la capăt, ridică pretenţia de a face intuite conţinuturi esenţiale ale lumii omeneşti, fără să-şi poată totuşi realiza pretenţia.

Aceasta este o dovadă a imposibilităţii de a separa calitatea poetică de adevăr. Dar inseparabilitatea nu e nevoie să însemneze numaidecît identificare. Poezia ne poate captiva uneori şi cu ceva lipsit de adevăr al vieţii ; va lipsi numai o ultimă satisfacţie. Aşa se întîmplă şi în viaţă : eu pot „vedea" o întîmplare în mod neadecvat, şi totuşi în cea mai înaltă plinătate de viaţă — tocmai aceasta poate încurca — şi tot astfel invers.

Trebuie, pentru a rezolva problema just, să luăm un drum de mijloc, să reţinem de pe ambele laturi afirmativul, lăsînd la o parte purele negaţiuni.

d. *Adevăr al vieţii şi adevăr al esenţei*

Rezultatul de pînă aici arată astfel că două feluri de adevăr poetic se suprapun. Unul este acordul interior, unitatea, închegarea într-un întreg închis, consecvenţa cu sine ; celălalt este adevărul vieţii, şi acesta are un pol al esenţei sale în afara poeziei, în lumea reală care îi este transcendentă — deşi nicidecum în amănuntele sau faptele ei, totuşi în trăsăturile ei esenţiale. Întrucît calitatea poetică este condiţionată de ambele cerinţe de adevăr, putem spune acum că şi ea este o relaţie transcendentă. Poezia lipsită de adevăr al vieţii nu ne poate convinge, adică ea nu este deloc poezie.

Totuşi, adevărul vieţii şi calitatea poetică pot încă varia larg una faţă de alta. Cerinţa de adevăr, de ex., poate fi uneori mult mai puţin realizată decît forma interioară înfăptuită, decît frumuseţea apariţiei, viaţa, plinătatea, varietatea, unitatea ei ; ceva de acest fel avem în figurile lui Hebbel, în Golo, în Herodes, în Kandaules, dar şi la Wilde, în *Portretul lui Dorian Gray.* Situaţia inversă o avem la Goethe în perioada lui mai tîrzie *(Faust, partea a II-a ; Anii de călătorie ai lui Wilhelm Meister* etc.) ; acolo se găseşte un surplus de înţelepciune de viaţă şi de adevăr al vieţii, dar foarte în detrimentul plinătăţii intuitive de viaţă şi chiar al unităţii poetice a formei. Se ştie cît de puternic a resimţit Goethe însuşi lucrul acesta.

* Autoare de romane uşoare care copiază „Lumea mare" cu un patos trivial *(n.r.)*.

Exemplele arată că ambele pot foarte bine să se despartă — chiar destul de tare ; dar atunci poezia suferă şi ea limpede de lipsa corespunzătoare. Ea se apropie, în lipsa adevărului vieţii, de exaltare ; iar în lipsa plinătăţii intuitive, de prozaicul gîndirii ; şi numai cele mai puternice mijloace exterioare pot acoperi întrucîtva lipsa. Strînsa legătură şi condiţionare reciprocă a adevărului vieţii şi a desăvîrşirii intuitive a formei (calitatea poetică) nu trebuie deci să ne ispitească să le identificăm una cu alta, nici însă să le depărtăm una de alta, în independenţă prea mare.

Dar încă ceva devine astfel vizibil : desigur, Golo şi Kandaules, tot aşa Dorian Gray în lipsa lui estetizantă de conştiinţă, prin nimic întemeiată, se ivesc greu în felul acesta în viaţă. Dar nu s-a nimerit totuşi, în primii doi, ceva ce se poate găsi în esenţa unui anumit fel de iubire ? Şi, la Dorian Gray, ceva spre care poate fi mînat un uşuratic cu înaltă înzestrare, în cazul unei anume îndrumări de către alţii ?

Acest ceva, o formă esenţială văzută în mod extrem, poate fi greşit desenat ; se vede însă clar direcţia în care se află, chiar dacă în viaţă el nu apare în felul acesta. În piesele lui Hebbel, forma dramatică sfîrşeşte în cele din urmă ea însăşi într-o cursă în gol — ea nu izbuteşte să dea în întregime formă la ceea ce este văzut ca extrem, aşadar să dea verosimilitate figurilor. Dacă există astfel de forme esenţiale extreme ale umanului — ale oamenilor înşişi, dar poate şi ale situaţiilor şi ale destinelor —, trebuie atunci să existe şi un adevăr al esenţei, spre deosebire de adevărul vieţii ; şi acesta ar putea prea bine să fie realizat în figurile lui Hebbel.

Dacă lucrurile stau astfel, atunci trebuie să existe şi o cerinţă care se îndreaptă tocmai către acest adevăr al esenţei. S-ar putea atunci să existe un întreg gen de poezie care să pună această cerinţă — în virtutea dreptului la selecţie şi la unilateralitate al poeziei — deasupra celorlalte cerinţe. În felul acesta s-ar putea justifica succesul unor drame şi povestiri de felul amintit. Ne putem reprezenta lucrul acesta, de pildă, astfel : poate înfăţişa o figură înălţată formal în mitic şi oricum să atingă un domeniu al esenţei, poate chiar în sensul unui anumit fanatism al valorii, deşi el nu ajunge astfel la adevărul vieţii — al vieţii umane, aşa cum este ea.

Ceva de felul acesta trebuie să fie posibil pentru poezie, căci altfel nu ar putea exista în genere în ea nici o sublimare a cotidianului, nici tipuri ideale şi individualităţi ridicate la dimensiuni ideale. Vechea tragedie a creat totdeauna figuri mărite ; mai ales, poate, epopeea, ca şi întreaga poezie cu subiecte mitice. Cerinţa adevărului îşi are atunci termenul ei contrar nu în viaţa reală, ci în formele ei

esenţiale, ridicate la Idee. De unde rezultă clar că adevărul esenţei este altceva decît adevărul vieţii, şi deci, totodată, în una şi aceeaşi operă poetică, cerinţa unuia nu coincide cu aceea a celuilalt.

Lucrul acesta se poate exprima şi astfel : poetul poate intui şi modela anumite posibilităţi esenţiale ale specificului uman, într-o puritate pe care, în viaţa reală, ele nu o ating niciodată. Nu trebuie trasă de aici concluzia că orice potenţare de felul acesta este îndreptăţită. Chiar figurile discutabile ale lui Hebbel dovedesc aceasta. De unde trebuie însă atunci să luăm un criteriu pentru ceea ce mai poate fi socotit ca avînd adevăr al esenţei, şi pentru ceea ce nu mai are adevăr, ci este doar construit ? Nu orice extrem poate pretinde la verosimilitate.

La aceasta putem răspunde, poate, în felul următor : criterii care ar putea fi aplicate ca unităţi de măsură nu există în întregul domeniu al artelor şi al frumosului. De aceea nu le putem pretinde nici aici. Sentimentul artistic dezvoltat, „gustul" fin, nu este totuşi neputincios în faţa acestei întrebări. El îşi are indiciile lui, dar nu le poate exprima şi transmite ca pe nişte reguli de joc. El poate să vadă de ex., în cerinţa unui anumit adevăr al esenţei, limita realismului artistic şi a cerinţei de adevăr al vieţii în genere ; poate saluta într-însa contraponderea căutată faţă de cerinţa realistă a adevărului şi, de aceea, să aprobe într-o anumită doză această orientare explicit idealistă.

Cu adevărul esenţei însă, lucrurile trebuie să stea în felul că potenţarea trăsăturilor şi „Ideea" care îi dă direcţia sînt justificate dinăuntrul unui întreg, adică se legitimează ca aparţinîndu-i, şi nu fac impresia de a fi adăugate din afară. Lucrul acesta se poate concede lui Dorian Gray, ca şi figurilor lui Hebbel. Îl întîlnim încă în şi mai mare, fantastică măsură la Cervantes : idealismul luptei lui don Quijote cu morile de vînt calcă în picioare orice adevăr al vieţii şi face, de aceea, impresia ridicolului ; dar el se găseşte consecvent pe linia cavalerismului orb. Şi chiar completa scăpare din vedere a situaţiei reale, care se schimbă aici în imagine mitică, este ceva esenţial vieţii omeneşti.

S-a văzut mai sus (cap. 22 c, d) că cerinţa de adevăr al vieţii se întinde la toate straturile poeziei, deşi ea este proprie în chip precumpănitor straturilor de mijloc. Cum stau însă lucrurile în această privinţă cu adevărul de esenţă ? Aici, ele stau cu totul diferit : adevărul esenţei aparţine, ca cerinţă, totdeauna mai întîi unui strat anumit, şi se întinde numai în mod secundar la altele. Aceasta nu înseamnă că el ar trebui să-şi aibă totdeauna rădăcina în stratul cel mai din spate (acela al ideilor generale) ; aceasta n-ar fi, de altfel,

decît o propoziție tautologică, deoarece adevărul esenței este sesizarea unei Idei. Dimpotrivă, întrebarea este, în care dintre straturile de mijloc se afirmă cel mai mult și mai direct determinația prin Idee.

Lucrul acesta se poate arăta în exemple foarte mari, de pildă în primul act al *Regelui Lear*. Lear provoacă încurcătura hotărîtoare cu întrebarea, cît de mult îl iubesc fetele lui. Aici se află cheia nu numai spre caracterul lui Lear, ci spre întregul teren pe care se mișcă piesa : nu numai Goneril și Regan, ci și Cordelia au același caracter absolut, cele dintîi în violenie, cea din urmă în fanatism al adevărului. De aici răspunsul ei uimitor de tăios. Prin aceasta, piesa cîștigă necesitate interioară și adevăr esențial. Adevărul vieții, firește, rămîne cu mult în urmă ; el apare la Lear mai mult în detaliu, în cursul scenelor.

Ceva se poate însă limpede vedea : adevărul esenței își are rădăcina, fără echivoc, într-un strat anumit — aici, în acela al caracterelor, în caracterul familiei, putem spune. Abia de acolo, el trece mai departe în modelarea situațiilor și a scenelor, pe de o parte, — a destinului, pe de altă parte. Este demn de admirat cum a știut Shakespeare să îl îmbine cu cel mai simplu adevăr al vieții. În *Regele Lear,* întregul cuprins esențial este prezentat în situații, scene etc. În figurile lui Hebbel lipsește totuși un strat principal cu aceeași forță de susținere.

CAPITOLUL 24. ADEVĂRUL ARTELOR PLASTICE

a. *Criterii și unități de măsură*

Cu adevărul esenței trebuie să umblăm, evident, cu prudență. E de crezut că fiece operă poetică trebuie să conțină ceva din el. Dar adevărul vieții și adausul de realism pe care el îl cere, adevărul esenței nu le poate înlocui, întrucît el tinde într-un sens contrar, într-unul hotărît idealist. Rămîne mereu să ne minunăm : poate oare exista o adecvare esențială a vieții, chiar în cazul desprinderii de viață ?

În mod atît de radical, firește, nu. În schimb, exemplele de mai sus arată limpede că ea există în anumite limite, și apoi că ea este chiar artistic convingătoare. Dar nu trebuie să împingem lucrul acesta la extrem. Nu înseamnă de ex. că poetul ar putea alege la ciur trăsături izolate ale specificului uman, ca să le prezinte oarecum solistic.

În figura marchizului Posa, izolarea cîtorva puține trăsături esențiale se găsește atît de aproape de limita verosimilului, încît nu îl mai simțim cu totul potrivit scenei de teatru. Ticăloșii pseudoclasici, care nu sînt decît răutate, pot fi în anumite drame necesari. Dar

pentru ca să dea impresia vieţii şi pentru ca situaţiile determinate de ei să aibă rezonanţă dramatică, răutatea lor trebuie şi ea să apară omeneşte justificată — dintr-un anumit caracter, din împrejurări ale vieţii, sau din altă motivare.

Lucrul acesta a reuşit perfect în literatura nouă — nu abia la Dostoievski (să ne gîndim la Smerdeakov), ci deja la clasicii germani ; el se potriveşte chiar pentru Mefistofel. Şi, apreciind lucrurile retrospectiv — de pildă, la Corneille —, avem sentimentul că nu era deloc greu să fie împlinită această cerinţă simplă.

De ce însă nu era greu ? Desigur, deoarece numai chipurile pur construite lasă impresia lipsei de adevăr, tipurile aduse pe scenă pentru realizarea unui efect în desfăşurarea conflictului. Ajunge faptul că dinăuntrul unei relaţii esenţiale ele apar necesare, pentru a le face să devină vii ; adică ajunge aici cerinţa adevărului esenţial. Condiţia, mai grea, a adevărului de viaţă nu e nevoie să fie numaidecît îndeplinită.

Iritantă rămîne întrebarea : cum pot, într-o operă poetică, să se despartă cele două feluri de adevăr. Dacă totuşi, în creaţia poetică, adevărul vieţii ar trebui totdeauna să corespundă adevărului esenţei, atunci cu atît mai mult, în viaţa însăşi, realul ar trebui să corespundă esenţei ideale care se află în direcţia tipului său. Că lucrurile nu stau astfel, aceasta ţine de esenţa realului ca atare. Cu cît mai sus urcăm pe scara realului, cu atît mai mari devin abaterile, cu atît mai greu se realizează desăvîrşirea fapturilor. Să ne aducem aminte de legea după care : cu cît se află o făptură mai sus, cu atît ea este, în medie, mai puţin desăvîrşită ; înălţimea şi perfecţiunea sînt invers proporţionale.

Opera poetică are de-a face cu făptura cea mai înaltă, cu omul. Într-însul şi în viaţa lui, situaţia de fapt nu poate, aşadar, coincide cu esenţa ideală. De aceea, într-însa, ca material al poeziei, adevărul vieţii şi adevărul esenţei trebuie şi ele să se despartă. Şi de aici este lesne de conchis că tocmai aici se află rădăcina pentru o parte importantă a conflictelor care constituie materialul principal al poeziei epice, dramatice şi al romanului.

Intrucît însă e vorba, în cele din urmă, de raportul a două feluri de adevăr, care numai împreună constituie adevărul poetic, întîlnim lipsa de adevăr în poezie pretutindeni unde 1. unul din cele două adevăruri de bază nu e atins, şi 2. unde raportul lor unul faţă de altul nu este realizat. Cazul din urmă s-ar găsi de pildă acolo unde în adevărul vieţii nu „apare" nici un adevăr de esenţă sau unde cel din urmă nu este raportat la cel dintîi, nu este fundat într-însul.

Măsura adevărului vieţii nu este însă numaidecît viaţa însăşi, aşa cum este ea, ci viaţa aşa cum este văzută şi înţeleasă, de epocă şi în special de poet, şi cum este ea, pe deasupra, mijlocită de forma particulară a poeziei, de genul formei. Primul lucru a fost argumentat de noi mai sus ; căci de măsurat, fireşte, noi nu putem măsura decît faţă de ceea ce vedem. Al doilea însă are încă nevoie de întemeiere.

Genul formei poetice exercită în adevăr o selecţie a „materialelor" posibile — şi înăuntrul unui material, iarăşi, o selecţie a motivelor, a detaliului. Cunoaştem aceasta din analiza mai generală a formei. O atare selecţie este în mare măsură o selecţie de conţinut ; în adevăr, nu toate materialele se potrivesc pentru o nuvelă, nu toate pentru o dramă etc. ; şi acolo unde se potriveşte un material, nu se potriveşte îndată totul într-însul.

Aici, rolul determinant al genului formei merge încă un pas mai departe : în adevăr, acelaşi lucru este valabil pentru adevărul esenţei şi ar trebui realizat în particular şi pentru acesta. Aceasta înseamnă că : nici măsura adevărului esenţei nu se află numaidecît în esenţele ideale (de pildă, în sensul fenomenologilor), aşa cum sînt ele în sine, ci aşa cum sînt ele văzute şi sesizate — de epocă sau de poetul însuşi — şi cum sînt transmise apoi prin mijlocirea genului particular al formei poetice. Şi aici, primul lucru se înţelege de la sine. Al doilea însă înseamnă că atare genuri ale formei ca lirica, epica, romanul etc. aduc cu sine deja selecţia lor particulară de raporturi ideale ale esenţei, care sînt pe măsura lor. Aşa, elementul ideal din *Răzbunarea Kriemhildei* nu s-ar potrivi într-o nuvelă, prinţul Harry al lui Shakespeare n-ar fi potrivit pentru un roman.

De adăugat la aceasta n-ar mai fi decît un lucru, acela că genurile formelor poetice alcătuiesc numai *grosso modo* o tipologie. În realitate e vorba de distincţii mult mai fine ale formei, de la care pleacă o selecţie corespunzătoare, mult mai diferenţiată, a materialelor, şi înăuntrul materialelor. Drama clasicistă a francezilor nu suporta multe materiale care sînt abordabile şi pot fi imediat modelabile în cea shakespeariană. Drama lui Lessing, a lui Schiller, a lui Kleist, drama lui Hebbel — ele toate nu au numai fiecare selecţia ei particulară de teme, ci şi selecţia corespunzătoare înăuntrul temelor.

Cu aceasta intrăm în tipologia formelor speciale ale artei poetice, care nu mai ţine de cercul nostru de probleme (acela al esteticii generale). Ajunge aici să stabilim că fiecare din aceste genuri foarte speciale — şi diferenţiate chiar după personalitatea poeţilor — îşi are propria lui lege internă, de care forma e indisolubil legată. Dar aceasta este numai o lărgire a problemei privind diferenţierea artelor. Asupra acesteia va trebui să revenim.

b. *Adevăr al vieții în pictură*

Cercetarea din ultimele capitole s-a oprit la creația poetică singură, întrucît în ea, cerința adevărului este cel mai ușor de sesizat. Dar, firește, privirea astfel limitată rămîne unilaterală. Ea trebuie acum întregită. Și pentru aceasta trebuie să trecem în domeniul celorlalte arte. Cum se prezintă în ele cerința adevărului ?

Adevărul artistic imanent poate fi aici lăsat la o parte ; el este doar unitatea interioară a formei și nu constituie ca atare nici o opoziție față de celelalte probleme ale formei (cf. cap. 21). Necesitatea artistică spune aici deja totul. Altfel stau lucrurile cu cerința transcendentă de adevăr, cum am cunoscut-o în arta poeziei, și anume pe cele două laturi : a adevărului vieții și a adevărului esenței. Dar amîndouă nu sînt direct cuprinse în întrebare decît pentru sculptură și pentru pictură ; în artele care nu urmăresc reprezentarea lipsește termenul opus transcendent, cu care ar putea fi căutat un acord.

Într-un sens derivat, se poate vorbi și în muzică, ba chiar în arhitectură, de adevăr al vieții ; căci ambele exprimă și ființa sufletească. Totuși, aceasta este doar o *cura posterior*. Pe primul plan se află celelalte două arte ale reprezentării, cele două arte „plastice", cum au fost numite. În ele, lucrurile stau iarăși foarte deosebit, deoarece cercul lor de teme este deosebit. Sculptura este legată aproape numai de corpul omenesc ; pictura se întinde la tot ce se poate vedea și sesiza în forma imaginii. Într-însa, problema cerinței de adevăr trebuie să fie deci mai bogată.

Ce înseamnă deci adevăr al vieții în pictură ? Am putea aproape crede că el ar trebui să fie identic cu frumusețea apariției în opera picturală. „Arta plastică trebuie să respire viață." Așadar, cu cît mai palpabil înfățișează ea viața ca atare, cu atît mai înaltă trebuie să fie valoarea ei artistică ; ceea ce înseamnă deci că : ea este cu atît mai frumoasă, cu cît posedă mai mult adevăr de viață ?

Și totuși, lucrurile nu stau chiar așa. Dacă propoziția ar fi valabilă fără nici o limită, atunci reprezentarea picturală realistă ar fi, în chip cu totul general, cea mai impresionantă și cea mai desăvîrșită artistic. În această măsură, nu este deloc acesta cazul ; stilurile picturale sînt esențial totodată limitări ale realismului. Ele au la bază o selecție a vederii și a redării : nu este redat tot ce prinde eventual ochiul, — dimpotrivă, numai aceea ce artistul socotește demn de redat. Să ne gîndim aici la ceea ce s-a spus mai sus despre aportul vederii selective în modelarea formei (cap. 16 c.).

Însă este limpede că orice selecție și orice eliminare înseamnă o scădere din adevărul vieții : multe lucruri sînt eliminate la redare, sînt declarate neesențiale. Și totuși, rezultatul nu e necesar să dea

impresia unui adevăr degradat — deja pentru că, tocmai în felul acesta, alte detalii sînt nu numai scoase mai bine în relief, ci sînt abia acum aduse la lumină.

Un lucru vorbeşte pentru celălalt : ceea ce e preferat, pentru ceea ce este eliminat prin selecţie. Cu ce drept însă întreprinde pictorul o atare regrupare ? Cum îi este îngăduit să schimbe atît de arbitrar accentele ? Sau el nu procedează arbitrar ? Există cumva şi aici lege şi necesitate interioară ?

Să luăm cazul concret. Doi pictori pictează aceeaşi împrejurime, în acelaşi timp, din aceeaşi poziţie. Un al treilea trece încoace şi încolo şi constată în progresul lucrului că ei pictează lucruri cu totul deosebite : la unul ies în relief umbrele, perspectiva, plastica terenului ; la celălalt domină culorile, lumina, strălucirea frunzelor şi a pajiştii, albastrul depărtării.

Cine va spune că unul din tablouri „este“ cu adevărat o imagine a împrejurimii şi că celălalt nu este ? Lucrul acesta ar fi cu putinţă numai dacă unul ar fi bine pictat, celălalt însă numai de mîntuială. Să presupunem că ambele sînt „bine“ pictate şi, în felul lor, sînt convingătoare. Atunci trebuie să căutăm alt răspuns. Cum trebuie el să sune ? Evident, trebuie să existe un principiu de selecţie, care să fie suficient de obiectiv pentru a putea pretinde la valabilitate şi pentru a justifica modul diferit de a vedea. Numai atunci, eliminarea anumitor date nu va lăsa impresia lipsei de adevăr şi a arbitrarului.

Să opunem acestui caz unul mai bogat, totodată mai cunoscut : portretul aceluiaşi om, pictat de pictori diferiţi. Lucrul acesta s-a întîlnit de multe ori, există încă astăzi, şi neîncetat este extrem de izbitor fenomenul divergenţei : divergenţă în înţelegerea elementului uman, dar şi divergenţă în mijloacele picturale şi în detaliile alese (de ex. în pronunţarea sau în estomparea contururilor...).

Nimic nu este mai instructiv decît extraordinara diversitate în modul de a vedea, în selecţie, în accentele esenţiale. Un portret este tocmai o operă de artă cu straturi multiple, şi această diversitate priveşte fiece strat. Nici aici — presupunînd o calitate comparabilă în realizarea artistică — nu vom putea spune lesne : aceasta este persoana adevărată, cealaltă nu. Ci se vede bine că una din imagini reţine doar alte trăsături esenţiale decît cealaltă ; ba chiar, în planul sensibil din faţă, pune în lumină alte laturi ale detaliilor vizibile. Acestea pot fi, la rîndul lor, detaliul lucrurilor, vivacitatea expresiei, sau şi jocul culorilor şi al luminilor, compoziţia spaţiului etc.

Aici însă, ca şi în peisaj, trebuie să existe ceva care determină deosebirea în felul de a vedea, în selecţie, în eliminare etc. Care este acest factor determinant ? În subiectul singur (persoana vie), el nu se poate afla ; în artistul singur, de pildă în atitudinea lui subiec-

tivă, iarăşi nu. Dacă el s-ar afla în subiect, atunci nu ar putea exista decît un singur mod îndreptăţit de a picta ; dacă s-ar afla în artist, atunci felul de a picta al artistului n-ar putea convinge şi antrena nici un spectator.

Factorul determinant în felul de a vedea trebuie să stea aşadar în altceva, într-un al treilea moment. Şi nu poate fi îndoielnic în ce constă acest al treilea moment ; el trebuie să fie un moment esenţial aparţinînd obiectului reprezentat, şi potrivirea reprezentării artistice cu acesta — într-unul sau mai multe straturi — trebuie să aibă caracterul de adevăr al esenţei.

De libertatea pictorului nu poate ţine deci decît alegerea momentului esenţial respectiv. Căci arbitrar, el nu poate crea pe nici unul din ele : întrucît sînt multe atare momente în subiectul picturii, pictorul poate alege. După ce a ales însă, el trebuie să rămînă la momentul esenţial ales şi să selecteze sub unghiul lui de vedere adevărul vieţii.

c. *Adevăr al esenţei în pictură*

Rezultatul de pînă acum este oricum remarcabil. Nici o artă nu este atît de aproape de simţuri şi ea însăşi sensibilă, cît este pictura, nici una atît de puternic îndreptată spre reproducerea a ceea ce se vede, ca ea ; totul într-însa ţine de felul de a vedea şi de modul de a face să fie văzut ; nici o artă nu ar trebui deci să fie atît de necondiţionat legată de adevărul vieţii, ca ea. Şi totuşi, s-a văzut că aici, în selectare şi în modelarea formei, sînt dominante puncte de vedere care n-au fost scoase din observarea vieţii, ci sînt luate dintr-o intuiţie a esenţei. Aceasta este însă supraempirică şi alege în largă măsură liber, după aprecierea artistului. Cum se împacă un lucru cu celălalt ? Cum este deci aici afirmativ raportul adevărului vieţii şi al adevărului esenţei ?

Dacă punctele de vedere care selectează trăsăturile şi care modelează forma sînt luate dintr-o intuiţie a esenţei, se pune întrebarea : de ce natură este intuiţia esenţei ? La aceasta se poate răspunde că : ea priveşte pe de o parte alegerea conţinutului, în subiect, în caracterul persoanei, de pildă ; pe de altă parte, alegerea formală a detaliului vizibil — a acelor laturi din ceea ce e văzut, care apar „pictural esenţiale". Din cea din urmă face parte alegerea trăsăturilor care opresc ochiul în peisaj. Atît un lucru, cît şi celălalt nu este, cum s-a crezut, nici cu totul necesar, nici cu totul arbitrar.

Pictorul poate, întocmai ca şi poetul, să îşi aleagă raporturile esenţiale sub care el face selecţia ulterioară ; dar el nu poate alege decît

din ceea ce se găseşte cu adevărat în obiect. El nu îşi poate imagina liber trăsături şi să le treacă pe pînză ; atunci ar lua naştere cu totul altceva decît un portret sau o imagine a ţinutului. Aşa, de pildă, desenatorul în sangvină, care schiţează chipuri în figurile sale alege din chipuri aceea ce se potriveşte simplului contur, ca şi indicaţiei luminii şi umbrei prin haşurare. Aici, selectarea se face, pe de o parte, pornind de la purul element vizibil ; pe de altă parte, de la ce este uman dat ; ambele elemente se întîlnesc pe o linie unică, determinată de această selectare. Şi abia înăuntrul acestei linii — aşadar, a ceea ce a fost selectat — poate fi vorba de adevăr al vieţii în sens mai restrîns.

Lucrul acesta are importanţă, în măsura în care aici, mai mult încă decît în poezie, cerinţa adevărului de viaţă are nevoie de o limitare. Ea are nevoie de limitare pentru motivul că pictura este *a limine* atît de total îndreptată spre „suflul vieţii", aşadar, în aparenţă, spre „reproducerea" cît mai directă cu putinţă. Că reproducerea însăşi devine posibilă abia prin selectare prudentă, întrucît altfel totul se şterge înecat în abundenţa fără margini a excitaţiilor optice, este un fapt pe care numai cel cu educaţie picturală îl poate măsura în întregime.

Trebuie, în plus, să ne fie clar că, în simpla percepţie vizuală deja, noi facem în fiecare zi ceva asemănător : nimeni nu prinde, într-o figură, într-un lucru, într-o privelişte, absolut tot ce oferă imaginea vizuală. Fiecare prinde numai ce are pentru el importanţă practică — cu deosebire din lucruri şi din persoane —, şi deja această importanţă este determinată de puncte de vedere esenţiale, pe care le aducem cu noi. Ce ne interesează în om este latura sufletească ; trăsăturile feţei, ele înseşi, sînt numai superficial sesizate. Altfel nu ne-am putea descurca niciodată : ne mişcăm în mod obişnuit cu totul numai în abrevieri ale percepţiei, dar în abrevieri dirijate şi adecvate scopului.

Pictorul face ceva corespunzător cînd nu pictează tot ce vede, ci numai unele lucruri. Şi el alege. Numai că nu alege potrivit unor puncte de vedere esenţiale practice, ci potrivit unora specific picturale, artistice. Aceasta este ceea ce constituie limitarea adevărului vieţii şi adausul necesar de adevăr al esenţei, în activitatea sa creatoare. Şi, natural, aceasta nu se reduce la eliminare şi la alegere, ci se împlineşte abia în sublinierea pozitivă, în scoaterea în relief şi, la ocazie, potenţarea elementelor selectate.

Că lucrurile stau astfel, se poate cel mai bine vedea în cazuri extreme : de ex., în caricatură, sau şi în desenul care, fără a caricaturiza, redă în trăsături puţine întregi conexiuni de mişcare şi de

acţiune scenică. Caricatura izbuteşte să facă să apară „solistic“ aproape numai o singură trăsătură esenţială, cu puţine mijloace de desen. Într-însa, multe lucruri sînt totdeauna lipsite de adevărul vieţii ; ea exagerează. Ceva însă în ea are adevăr de viaţă, cu toată exagerarea : trăsătura aceea esenţială care nu este pusă pe pînză în chip arbitrar, ci descoperită cu adevărat în esenţa persoanei — oarecum, depistată vizual.

Aici ne stă sub ochi felul în care adevărul vieţii şi adevărul esenţei se îmbină unul cu altul în „desen“ — şi, fireşte, la fel în pictură. Nu este pictural cu putinţă a poseda adevăr de viaţă, a fi convingător, realist, fără a pune la bază un adevăr de esenţă, care să selecteze trăsăturile şi prin aceasta deja să determine forma. Ce e mai important însă aici este faptul că efectul selectării şi al determinării formei nu se limitează la straturile interioare ale operei picturale, ci se exercită tocmai asupra straturilor exterioare — pînă înăuntrul planului din faţă, în care este vorba de tehnica exterioară a picturii. Lucrul acesta din urmă îl putem vedea foarte bine la desenul în peniţă, la gravură etc., unde în trăsătura genială a liniei apare nemijlocit mişcarea. Îl putem vedea la Goya în scenele cele mai repede mîzgălite, unde înapoia mişcării, care a devenit temă, dispare aproape tot restul (conturul, figura...).

Faptul că lucrul acesta nu are efect convingător decît cînd trăsăturile esenţiale care au fost alese aparţin obiectului, aşadar vieţii reale, constituie — cum am spus deja — condiţia îndreptăţirii lor. Aici întîlnim deci raportul invers al celor două laturi ale adevărului artistic : în acest punct, adevărul vieţii este condiţia adevărului esenţei.

Lucrul poate părea surprinzător, întrucît totuşi adevărul vieţii este acela care urma să fie selectat, şi aceasta din punctul de vedere al adevărului esenţei. Totuşi, una nu contrazice pe cealaltă, ci ambele împreună duc la un raport clar şi evident de condiţionare reciprocă.

Adevărul vieţii — chiar numai ca simplă cerinţă — nu este înlocuit în pictură prin adevărul esenţei, şi mai puţin încă decît în creaţia poetică, ci numai limitat şi îndrumat pe anumite făgaşe, care devin atunci determinante pentru formă şi pentru stil ; adevărul esenţei însă nu este scos din fantezie, ci din permanenţele esenţiale ale obiectului înfăţişat ; mai mult, criteriul lui este luat dintr-însele. Şi aceasta înseamnă deja că criteriul are un punct de sprijin în obiectul real şi ţine, prin urmare, de adevărul vieţii. Avem aici două puncte de sprijin, variind independent unul faţă de altul. În chip manifest, ambele nu pot funcţiona decît împreună, nu izolat. Nu e nimic iritant în aceasta.

Unde punctele de vedere esenţiale sînt aplicate în mod arbitrar, acolo atît adevărul esenţei cît şi adevărul de viaţă al imaginii rămîn deficiente, şi stilul determinat dinăuntru prin formă devine manieră exterioară, căutată, care face să dea greş chiar apariţia în straturile de mijloc.

d. *Cerinţa adevărului în sculptură*

În încheiere, trebuie spus încă un cuvînt despre sculptură. Este, în adevăr, de prevăzut că într-însa adevărul vieţii are aceeaşi poziţie ca în pictură. Dar lucrul acesta trebuie arătat, căci deosebirile dintre ambele arte plastice sînt totuşi foarte tranşante. Trebuie să contăm aici cu abateri.

Nu trebuie să se uite niciodată că sculptura era odată foarte avansată în înţelegere, în prinderea esenţei şi în reproducere, pe cînd pictura se găsea încă la începuturi modeste. Să ne gîndim la capetele sculptate de vechii egipteni şi la decoraţia din aceeaşi epocă a pereţilor şi coloanelor, cu figuri convenţional-schematice, lucrate pe deasupra în relief. Pe ce se întemeia în fond acest avans ?

Întrebarea devine şi mai importantă cînd ne gîndim ce enorme progrese a făcut din acele timpuri — ba chiar începînd de la greci — arta picturii, cum în ea o descoperire a întrecut pe alta, şi abia în ultimele cinci secole a început marea dezvoltare principală, în timp ce reuşitele mari ale sculpturii nu au trecut prea mult de creaţiile grecilor din secolul al V-lea î.e.n. Ce stă la baza acestei relative stagnări ? Natural, nu este o stagnare completă ; numai privită faţă de dezvoltarea picturii, ea este izbitoare.

Răspunsul trebuie să fie că : sculptura descoperise mai întîi puncte de vedere esenţiale rodnice, pentru o reprezentare avînd adevăr de viaţă, puncte de vedere luate cu adevărat din natura temelor (obiectelor) ei şi care totuşi lăsau destul loc pentru a face cu putinţă o dezvoltare vie.

Este vorba aici, mai întîi, nu de Idei mari, ci de ceva foarte simplu : de ex., cu totul în general, deja de gîndul rodnic de a reprezenta un cap şi o figură omenească pornind în chip simplu de la ce are mai exterior, de la forma suprafeţei ei — renunţînd la tot ce e interior, la ceea ce ea ascunde (viaţă, forţă, reacţie — şi, în acelaşi timp, de a descoperi că acest interior poate „apărea", în anumite limite, din pura formă spaţială exterioară.

Lucrul sună foarte simplu cînd îl spune prozaic epigonul, după atîtea secole. Dar ceea ce e simplu şi de la sine înţeles nu este mai puţin fundamental şi hotărîtor decît ceea ce e complicat. Altădată,

aceasta era, fără îndoială, ideea deschizătoare de drum a plasticii, la începuturile ei, care a luat apoi îndată sensul unui adevăr de esență. În sine nu este de la sine înțeles că un exterior sesizat pur spațial ar putea fi totodată apariția adecvată a ceva interior. Drept un al doilea moment putem privi abstracția de culoare, care nici ea nu este de la sine înțeleasă, și nici nu era la cei vechi valabilă în mod general. Totuși, ea s-a impus mai tîrziu și a însoțit apoi tocmai dezvoltarea mare a sculpturii.

Acestea sînt momente ținînd de Idee, care nu ies singure în calea omului, pe care el trebuie să le descopere. Totuși, ele sînt simple și la îndemînă, cînd le comparăm cu ce este principial în pictură. Pictura începe tocmai cu proiecția în plan a ceea ce e văzut ca obiect real — ceea ce constituie deja un salt de o deosebită îndrăzneală. El implică renunțarea la modelarea directă spațială, care este înlocuită cu transpunerea în bidimensional — totuși, iarăși astfel încît adîncimea spațială apare într-însa. Aceasta înseamnă introducerea perspectivei. Și tot așa, mai departe, cu „cealaltă" spațialitate, care ține de apariție, cu „lumina care apare în tablou" etc.

Față de momente esențiale atît de îndrăznețe, care toate acționează selectiv și modelează forma, ideea de bază a sculpturii este, în adevăr, foarte simplă: un adevăr de esență, care în același timp acționează în modul cel mai tranșant, deoarece el elimină ca temă cele mai multe obiecte și, în cele din urmă, nu mai păstrează aproape nimic decît trupul omenesc. Firește, plastica animalieră este și ea veche (egiptenii) și a produs opere importante. Dar alături de plastica trupului omenesc, ea nu a jucat un rol deopotrivă de important. Pe lîngă aceasta, trebuie să ne gîndim că cea din urmă reprezintă, chiar în sine însăși, un domeniu de mai mare varietate.

Consecința este că, deși există deosebire mare între cele două arte plastice, și cu toată superioritatea picturii, totuși, raportul fundamental între adevărul vieții și adevărul esenței este într-însele același, și el se reazemă pe aceeași alegere liberă a anumitor principii limitative de ordinea esenței. Numai că în sculptură, ele sînt mai simple, și selecția este cu totul alta. Sub conducerea adevărului esențial mai simplu, selectarea ca și determinarea formei este mai lesne de urmărit în consecvența ei. Întreaga istorie a sculpturii poate fi luminată din acest punct de vedere: vom întîlni unele adevăruri de esență care se schimbă, dar raporturile esențiale de bază rămîn. Sub vraja fiecăruia însă, orientarea adevărului vieții ia altă formă.

Gradul în care mișcarea poate fi chiar numai tematic sesizată, cu atît mai mult cu adevărat reprezentată, este extraordinar de deosebit; și de el ține cercul adevărului de viață pe care îl cuprinde opera. La fel stau lucrurile în ce privește sesizarea plastică și reprezentarea

elementului sufletesc ; mai ales aceea a unor scene întregi. Totdeauna se află la bază un adevăr esenţial care limitează materialul şi determină forma. Dar el se schimbă.

Şi aici se confirmă că :

1. adevărul artistic este o punere în lumină (revelare) a unor conexiuni esenţiale ale vieţii omeneşti, ale celei reale ca şi ale celei doar „posibile" (imaginate) ;

2. el are drept suport modelarea artistică, aceasta constituind la rîndul ei un întreg structural intuitiv de adecvare la esenţă şi adecvare la viaţă ;

3. caracterul acesta de întreg nu trebuie numai să revină în fiece strat al operei de artă, ci să şi fie realizat în unitatea succesiunii de straturi. Numai în felul acesta se reuneşte, în adevărul imanent al unităţii de formă, adevărul vieţii cu adevărul esenţei.

CAPITOLUL 25. ADEVĂRUL ÎN ARTELE CARE NU URMĂRESC REPREZENTAREA

a. *Limitele întrebării privitoare la adevăr*

Se poate vorbi în muzică şi în arhitectură în genere de „adevăr" ? Şi, mai ales, de o cerinţă a adevărului ? Nu sînt ele amîndouă un pur joc cu forma, în care nu se înfăţişează nimic altceva care să poată fi nimerit sau greşit ? Prima un joc inutil, a doua unul util ? Iată întrebările de la care trebuie să plecăm.

Există un sens al „adevărului", potrivit căruia nu mai pot fi ridicate aici „cerinţe" plauzibile. De concordanţă cu un original nu mai este aici vorba. Aceasta constituie o graniţă naturală în întrebarea privitoare la adevăr. Fără îndoială, ea nu este întîi decît o graniţă a posibilităţii adevărului de viaţă, nu şi a adevărului esenţei, sau, cel puţin, a celui din urmă numai întrucît, prin selecţie, el limitează adevărul vieţii.

Totuşi, mai există şi un alt sens al adevărului. O casă de raport, în oraş, cu multe apartamente mici, curţi interioare înguste, cu casa scării strîmtă, amenajată cu economie, dar cu faţadă de palat şi portal fastuos corespunzător — ceva de acest fel resimţim drept lipsit de adevăr. Tot astfel, cînd arhitectura exterioară este stilizată potrivit unor motive gotice, în timp ce planul şi încăperile interioare nu au nimic de-a face cu acestea ; sau cînd unei case de colţ i se pune deasupra un turnuleţ, care nu serveşte nici unui scop şi care nu are nimic comun cu restul edificiului. De ce resimţim noi toate acestea drept „lipsite de adevăr" ? Pentru motivul că aici, în fond, se urmă-

rește să se dea iluzia a ceva ce nu există și ce edificiul nici nu trebuie să fie : a ceva mult mai puternic și mai grandios.

Felul acesta de fenomene, în care orașele noastre sînt atît de bogate, poate fi numit de-a dreptul „arhitectură mincinoasă". Se pune însă în plus întrebarea dacă fenomenul poate fi generalizat. Există și în muzică minciună de felul acesta ? De cu totul același fel, ea nu poate fi aici, întrucît muzica nu are nici un scop practic căruia să-i servească și față de care ea să poată intra în dezacord cu forma ei exterioară. În schimb, ar putea exista totuși într-însa o discrepanță internă de altă natură : cînd un simplu cîntec popular, instrumentat cu mare aparat orchestral, sfîrșește într-un final plin de pompă ; sau chiar numai cînd este cîntat în cel mai artistic *bel canto* italian. La fel poate deja, cînd se execută o bucată cu caracter solemn și lent într-un tempo accelerat-diminuant.

Aceste exemple prezintă încă lipsa că în ele discrepanța intervine doar între compoziție și redarea ei. Există însă și cazuri în care ea se află înăuntrul compoziției ; și mai multe încă, unde ea se găsește în redare. Ultimul aspect se arată în aproape orice execuție diletantă ; de cele mai multe ori, fiindcă puterile nu sînt pe măsura voinței executantului. Primul însă apare în cazul compozițiilor datorate imitatorilor de talent, în care mult din tehnica de construcție a maeștrilor mai mari este prins și imitat, dar nu este umplut cu conținut sufletesc corespunzător ; sau și acolo unde un maestru cu adevărat original, de sensibilitate profundă, nu găsește forma de construcție adecvată și se mulțumește cu un surogat. Nici cazul acesta nu este atît de rar, cît am putea crede.

Ceea ce este comun acestor exemple — și celor luate din arta arhitecturii — ar putea fi faptul că nicăieri nu este vorba de un adevărat adevăr al vieții. Lipsește suportul real. Dar de ce este vorba, atunci cînd avem totuși sentimentul lipsei de adevăr, care nu este pur și simplu identic cu urîtul sau cu nearmonicul ? Există aici o graniță absolută a „adevărului" artistic, dincolo de care nu se mai poate vorbi de adevăr decît prin analogie ? Sau există un adevăr al esenței care trece aici cu totul în locul adevărului vieții ?

Ultimul lucru nu ar fi imposibil, deși adevărul esenței nu poate avea aici sensul de limitare a adevărului de viață și de aducere a lui pe făgaș ; nici sensul de a face dintr-o formă a viului sau a realului în genere, în idealitatea ei, o măsură pentru ceea ce arată artistul. Aceasta nu, chiar pentru motivul că artistul nu „arată" nimic decît ce este conținut în construcția compoziției sale.

Atunci n-ar rămîne aici nici adevărului esenței decît un rol impropriu — afară dacă nu îl raportăm către interior, la forma artis-

tică însăşi, la o „esenţă" a acestei forme interioare, care pretinde consecvenţă, unitate, desăvîrşire.

În adevăr, în artele urmărind reprezentarea, unde, fireşte, nu lipseau solicitările adevărului vieţii, ne-a izbit o raportare a adevărului esenţei la forma particulară a artei ; oarecum o referinţă către interior, cu acţiune eminent selectivă. În fond însă, efectul ei selectiv privea mai mult adevărul esenţei însuşi, putea deci greu să se identifice cu el. Să nu uităm că : punctele de vedere esenţiale s-au dovedit relative faţă de forma artistică. Astfel devine clar că nici aici nu este vorba de adevăr al esenţei în opera de artă, ci cu desăvîrşire numai de „adevărul imanent", sau, mai exact, de ceea ce corespunde aici adevărului imanent, binecunoscut din domeniul teoretic.

Ce corespunde însă aici adevărului imanent ? Despre aceasta a fost îndeajuns vorba în cap. 21 : este, cum ştim, necesitatea internă sau unitatea artistică a operei. O putem numi de asemenea legitatea ei proprie. De ea ţin consecvenţa în execuţie, închegarea şi coeziunea strînsă într-o structură totală. Că aceasta este o cerinţă estetică generală, lucrul acesta nu poate fi pus la îndoială. Că, în plus, este cu deosebire dominantă în artele care nu urmăresc reprezentarea, întrucît aici ea se găseşte izolată — fără suportul unor cerinţe transcendente —, şi aceasta este evident. Dar poate fi ea, din acest motiv, numită o cerinţă a adevărului ?

b. *Neadevăr al formei înşelătoare şi nedeterminare*

Cu totul de-a dreptul, lucrul acesta nu-l putem face. Tot atît de puţin pe cît putem ţine pura „justeţe" internă, în domeniul teoretic, drept adevăr. Cu toate acestea, există două puncte de vedere din care se poate vorbi de adevăr şi în artele care nu urmăresc reprezentarea. Unul se află pe linia acordului şi unităţii imanente, celălalt priveşte cuprinsul sufletesc exprimat în straturile interioare ale acestor arte. Acesta nu constituie ca atare opera de artă, ci joacă rolul unui material, deşi expresia lui rămîne nedeterminată. În raport cu el este aici cu putinţă chiar adevăr de viaţă.

În ce priveşte primul punct de vedere, există în adevăr o abatere a artistului de la principiul de formă odată ales, abatere care dă spectatorului impresia de „neadevăr" ; nu fără motiv a ajuns să se folosească în mod curent acest cuvînt, în acest caz. Exemplele date mai sus din arhitectură pun lucrul acesta în mod deosebit în lumină. Căci într-însele se urmăreşte cu adevărat o iluzionare, o mistificare a spectatorului.

Mai precis, n-ar trebui să vorbim aici de o mistificare, ci de o iluzie a formei. Căci spectatorul este înșelat asupra formei însăși ; și anume iarăși prin forma însăși. Forma întregului, tocmai, nu este unitară în sine și cea exterior suprapusă, a fațadei sau a portalului, ne înșală în privința celei interioare, reale. Că denumirea aceasta este aleasă corect, ne-o spune deja faptul că iluzia nu rareori este conștientă și se apropie de înșelăciune. În acest sens se poate deci vorbi foarte bine, în problematica formei arhitectonice, de o „cerință a adevărului" interioară. De aici nu urmează însă că lucrul acesta poate fi generalizat și întins și asupra muzicii.

Căci în muzică, condițiile stau iarăși altfel. Ea este singura artă întru totul liberă pe ambele laturi : nu este prizonieră nici a unui scop, nici a unui subiect (material). Arhitectura este legată cel puțin pe latura unui scop. Aici însă, modelarea e suspendată în aer, ca pur joc. Așa, în orice caz, în muzica pură. Ce ar putea corespunde aici „iluziei formei", care în arhitectură servește în chip manifest unei mistificări practic urmărite ? Poate exista oare în muzica înaltă vreun fel de „mistificare" ?

Desigur, nu de același fel ca acolo. Dar poate de alt fel ? Oare nu se întîmplă ca un compozitor, ispitit de patosul înalt al unor modele mari, să încerce să creeze ceva deopotrivă de măreț și să găsească chiar în anumite părți, de pildă în introducere, tonul sublim, — de pildă, potrivit temei și primei prelucrări —, pentru ca apoi să cadă cu totul în afara stilului, fie în sentimentalism, fie în banalitate sau în virtuozitate (ultimul lucru deseori la Liszt).

Un asemenea caz se aseamănă pînă la confundare cu acela al casei de raport cu fațadă de palat ! Întocmai cum acolo nu se află nici o compoziție mai înaltă, ca valorificare a scopului și a spațiului, în spatele a ceea ce anunță prima privire — tot astfel, nici aici nu se află o compoziție muzicală mai mare, în spatele părții introductive pline de pompă. A existat în muzica secolului al XIX-lea, mai ales spre sfîrșit, foarte multă iluzie componistică a formei. Armonia nou descoperită a permis și unor spirite minore să înfăptuiască uneori ceva drăguț, agreabil : de cele mai multe ori, se afla la bază o idee muzicală reușită, dar prelucrarea mai adîncă lipsea. Ceea ce înseamnă că lipsea compoziția propriu-zisă. O întreagă literatură de muzică de salon, agreată pe atunci, s-a strîns și a stricat pînă la fund, pentru decenii, gustul muzical.

Aceasta reprezintă însă lipsa de adevăr muzical numai într-un sens, acela care stă în dezacordul imanent și în lipsa de unitate. Celălalt sens privește cuprinsul sufletesc exprimat în straturile interioare ale muzicii și care apare acolo — mișcarea, impulsul, creșterea și scăderea

tensiunii, încordarea şi liniştirea, plutirea fericită, încîntarea şi stingerea lenă...

Dacă este cu putinţă să se capteze muzical aceste vibraţii sufleteşti insesizabile şi „să se facă să apară" în sonoritatea succesiunilor de sunete, trebuie să fie cu putinţă şi ca să se treacă alături de ele. Însă procesele sufleteşti constituie domeniul vieţii reale care singur poate ajunge efectiv la expresie muzicală, trebuie mai departe să conchidem că aici am avea de-a face cu neadevărul muzical al vieţii.

Dacă însă există neadevăr muzical al vieţii — într-un sens comparabil cu cel din artele care urmăresc reprezentarea —, atunci, în mod logic, există şi adevăr muzical al vieţii. Presupoziţia care se face este atunci doar că şi în muzică se află în cele din urmă la bază un raport de reprezentare : anume reprezentarea tocmai a acelor procese sufleteşti — de la simpla excitare şi liniştire pînă la plutirea în desfătare şi încîntare. Şi aici putem iarăşi să ne îndoim dacă această presupoziţie se potriveşte. Căci chiar dacă compoziţia exprimă astfel de procese, ba le poate face chiar izbitoare, rămîne mereu să ne întrebăm dacă aceasta mai poate fi numită reprezentare — într-un sens care să fie comparabil cu al reprezentării „materialului" operei poetice sau picturale.

Aici există o deosebire, care înseamnă un hotar despărţitor şi care, în orice împrejurare, trebuie menţinută. Dacă voim să considerăm mişcarea sufletească însăşi drept un „material" al muzicii, trebuie totuşi să concedem că muzica nu îl face să apară în determinaţia cu care el este dat percepţiei interioare.

Conceptul „determinaţiei" trebuie luat aici într-un sens cu totul plin : o muzică dulce, cu motive cîştigînd delicat în amploare, poate fi interpretată ca expresie a unui început de dragoste, dar şi ca expresie a unei dispoziţii matinale, înviorate de rouă proaspătă... Conţinutul mai precis al mişcării afective nu se poate auzi dintr-însa. În sensul acesta, orice muzică, tocmai întrucît ea scoate efectiv la suprafaţă şi transmite adîncurile mişcării sufleteşti, rămîne totuşi suspendată în nedeterminare. Dacă nu spune compozitorul, printr-un titlu, „ce urmează să însemneze aceasta", atunci muzica însăşi nu ne-o spune.

Ce spune ea cu adevărat este totdeauna ceva mult mai general : singura latură dinamică a mişcării afective, a excitaţiei, a stingerii, a delicateţii sau a bruscheţii etc. În conţinutul mai diferenţiat, ea nu pătrunde. De aceea trebuie să luăm lucrurile cu multă prudenţă, cînd teoria afirmă că muzica „reprezintă" ceva. Şi astfel nu trebuie să vorbim aici de „reprezentare". Se poate foarte bine da expresie dinamică unei emoţii, fără a o reprezenta cu adevărat.

c. *Intervenția adevărului de viață în muzică*

Ceea ce nu împiedică această expresie ca ea să poață fi potrivită, sau să dea greș ; și aceasta nu înseamnă altceva decît că ea poate lăsa, cu toată nedeterminarea sau generalitatea ei, impresia adevărului de viață sau a lipsei de adevăr. Lucrul acesta se poate dovedi fără echivoc, din binecunoscute fenomene ale muzicii. Numai că fenomenele nu trebuie „forțate".

Există mișcare sufletească care e prea complicată pentru a fi muzical înțeleasă, fără exprimarea temelor în cuvinte. Compozitorul încearcă totuși să le exprime muzical — dar rezultatul este că expresia devine neadevărată. Granița determinării expresiei muzicale este depășită. Acesta este cazul pretutindeni acolo unde compozitorul „scrie deasupra", într-un titlu, ce trebuie să înțelegem. Cel care aude muzica și numai pe urmă citește titlul, exclamă : „aha" ! și vrea să arate în felul acesta că, în orice caz, muzica nu o spunea.

Există și cazul mult mai serios, în care cel care ascultă aude limpede răsunetul unei mișcări sufletești determinate, pe urmă însă este decepționat, întrucît mișcarea aceasta nu este menținută și nici nu era în intenția compozitorului. Lucrul acesta se întîlnește uneori în compoziții mai mari, în opere simfonice și concerte de cameră, al căror început promite dezvoltări mari, amplificări etc., pe care continuarea nu le justifică (Dvořák).

Firește, se poate spune că această ruptură privește mai mult unitatea și necesitatea interioară. Totuși, există aici și lipsă de adecvare față de mișcarea sufletească resimțită. Numai că aceasta nu poate fi niciodată sigur constatată ; o putem însă intui estetic, fără să greșim. Altfel nu ar fi cu putință ca în fața unor anumite bucăți muzicale, pornite pe picior mare, să avem limpede sentimentul goliciunii sau al mistificării. Acesta este un fenomen care nu poate fi analizat mai departe, în care nu putem conta decît pe sentimentul nostru artistic.

Cel care posedă aici un discernămînt fin va descoperi de multe ori o astfel de lipsă de adevăr. Fără îndoială, muzica surprinde în mod unic elementul sufletesc insesizabil, îl transpune în sensibilitate, îl oferă simțirii comune ; dar ea face aceasta numai cînd stăpînește cele mai înalte mijloace ale construcției compoziționale. Și aceasta cere multe.

S-ar putea spune că esența muzicii clasice (din secolul al XVII-lea pînă la începutul secolului al XIX-lea) constă în faptul că ea cuprindea o simțire relativ econoamă într-o formă compozițională bogată și da astfel celei din urmă totdeauna precădere. Mai tîrziu, tendința s-a răsturnat, ajungînd la raportul invers : înflorirea bogată a formei compoziționale a scăzut, și latura sufletească, pe care forma

aceasta era destinată să o susţină, a crescut disproporţionat. Rezultatul a fost o supraîncărcare a formei muzicale.

Evoluţia aceasta merge înainte pînă la pura alăturare de tonuri, în pictura muzicală : succesiunile armonice izolate domină ; se caută o armonie nouă şi se socoteşte că prin ea singură s-a exprimat deja esenţialul. Aceasta ar putea fi just, dacă n-ar sta în esenţa mişcării sufleteşti să nu se reducă la o clipă plină de efect, ci să se întindă în timp, adică să parcurgă muzical o întreagă dezvoltare. De aceea, compoziţiile cu structură riguroasă sînt şi ca expresie a vieţii sufleteşti atît de superioare.

Se poate arunca în acest loc o privire deosebit de adîncă în esenţa muzicii pure. Aici se găseşte temeiul pentru care bucăţi relativ simplu construite, dar supraîncărcate de sentiment, produc un efect nu numai îndoielnic sub raport calitativ, dar de-a dreptul lipsit de adevăr. Cel cu ureche muzicală aude într-însele intenţia ca bucata să producă cu orice preţ un anumit efect — solemn, înălţător, evlavios — şi ea e împinsă prin anumite procedee exterioare în acest sens, fără însă să se poată ajunge acolo, întrucît adîncul sufletesc al simţirii, care urmează să fie simulat, lipseşte cu desăvîrşire.

Acesta este un fenomen obişnuit, şi nu numai la compozitori de mîna a treia. El nu are nimic de-a face cu muzica uşoară, superficială ; ar fi foarte nedrept împotriva unor creaţii delicate ale acesteia să le confundăm cu el. „Muzica uşoară", tocmai, nu simulează nici o adîncime a sentimentului. Ea nu vrea să fie decît ceea ce este, o legănare şi un joc fără gravitate.

Se vede limpede de aici că este vorba de o adevărată intervenţie a adevărului de viaţă în muzica pură. Numai că ea este mult mai palidă decît în artele reprezentării ; pe deasupra, adevărul acesta al vieţii se află imediat la graniţa „adevărului imanent" — mai corect, la graniţa a ceea ce am numit unitate şi necesitate interioară a operei muzicale. De aceea este atît de greu pentru teoria estetică, să îl pună în lumină. Căci nici aici nu ne putem referi decît la plăcerea şi neplăcerea estetică, niciodată la un criteriu care să poată fi indicat.

În această privinţă, lucrurile sînt mult mai uşoare în arhitectură : acolo este dat un suport în scopul practic (care, oricum, poate fi şi un scop ideal). Întrucît primul lucru pe care îl realizează arhitectul este compoziţia cerută de scop, şi tot restul rămîne raportat la aceasta, rezultă astfel fără efort un raport de adevăr sau neadevăr al vieţii, după cum compoziţia spaţiului şi compoziţia dinamică i se subordonează armonic sau se pierde în adausuri neorganice, podoabe, forme simulate.

Nu trebuie, în orice caz, să uităm că arhitectura are straturi interioare şi mai adînci, cu totul corespunzătoare acelora ale muzicii. Şi

aici există cuprinsuri sufleteşti înalte, care vor să iasă din insesizabilitatea lor, tinzînd spre primul plan şi căutînd să ajungă la apariţie.

De aceea, în arhitectură mai există şi alt adevăr al vieţii decît cel care se raportează la scopul practic. El poate să fie atins sau să nu fie atins. Şi cu acest adevăr al vieţii este legat iarăşi un adevăr al esenţei, de un anumit fel, căci în planul sufletesc din spate al compoziţiei arhitectonice se află, de cele mai multe ori, idealuri înalte de esenţă, care atunci trebuie să acţioneze deopotrivă selectiv ca şi afirmativ, în sensul determinării formei. Tot ce se poate spune în plus este doar repetiţie a ceea ce s-a spus mai înainte. Numai în grad se deosebesc arhitectura şi muzica în această privinţă de arta poeziei.

d. *Situaţia în muzica programatică*

Este lesne de văzut că situaţia în muzica programatică este, încă o dată, alta decît în muzica pură. Aici există iarăşi temele determinate în conţinut, de natură extramuzicală. În felul acesta, orice nedeterminare şi generalitate relativă este înlăturată. Fireşte, ele nu mai sînt teme muzicale — muzica nici nu poate să le înfăţişeze pe ele însele, ci numai să le încadreze ; în adevăr ea exprimă, în tot ce e tematic, totdeauna numai dinamica sufletească însoţitoare — şi tot ce ea ar căuta să înfăţişeze dincolo de aceasta ar fi condamnat la neadevăr.

Cu aceasta rămîne un spaţiu de mişcare larg pentru adevărul vieţii şi al esenţei, ca şi pentru contrariul lor : în lied, în compoziţia corală, în operă, în oratoriu şi în toate celelalte forme de artă care îmbină cuvîntul şi poezia cu muzica.

Se poate pune muzical pe note în chip „frumos" — sau în chip foarte „interesant" —, de pildă, o poezie lirică ; şi totuşi, să nu se nimerească caracterul poeziei. Lucrul acesta s-a întîmplat nu rareori. El poate părea greşit pentru un gust de epocă determinat, în timp ce un altul l-ar putea aproba. Relativitatea aceasta a atingerii sau a greşirii ţintei corespunde foarte exact „nedeterminării" oricărei exprimări muzicale a unui material tematic ; una şi aceeaşi poezie poate fi pusă în chip foarte diferit pe note. Nu e nevoie ca vreuna din transpunerile sonice să fie greşită. Se poate însă ca una sau alta să apară, dintr-un punct de vedere esenţial anumit, condiţionat de epocă, greşită.

De aici trebuie reţinute două lucruri :

1. s-a făcut apel aici la un „moment esenţial", care contribuie la determinarea adevărului şi neadevărului ; cu aceasta s-a deschis drumul pentru un adevăr al esenţei în muzica de text ;

2. s-a indicat o deosebire între nimerirea şi greşirea reală şi cea aparentă a textului de către muzică ; căci dacă aici domnesc deosebiri de epocă — chiar din puncte de vedere privind esenţa —, atunci sensibilitatea pentru „adevăr" este ea însăşi relativă.

Ambele puncte sînt clare, lesne de sesizat şi nu trebuie deci urmărite mai departe în consecinţele lor. Importantă pentru problema noastră e numai presupoziţia de bază că : în această nimerire şi greşire a textului de către muzică este vorba în genere de adevăr şi de neadevăr ; căci lucrul acesta nu este de la sine înţeles. S-ar putea să nu fie în cauză decît punerea pe note „bună sau rea", adică izbutită sau neizbutită — scurt, gradul calităţii artistice.

În sensul acesta vorbeşte ceea ce am văzut mai sus : faptul că există o convergenţă surprinzător de puternică, în artele reprezentării, între adevărul vieţii şi calitatea lor artistică. S-ar putea crede că presupoziţia de bază indicată aici ar fi o confirmare pentru o anumită coincidenţă a lor. Lucrurile nu stau astfel. Se admit lesne atare identificări, deoarece nedeterminarea expresiei muzicale vine în sprijinul acestui lucru. Cum stă însă el în realitate ?

Trebuie pentru aceasta să ne lămurim, cît de mult sau cît de puţin este în genere muzical exprimabil dintr-un text poetic. Lucrul acesta a fost deja formulat fără echivoc mai sus (cap. 14 d) : numai dinamica sufletească este exprimabilă ca atare ; de pildă, excitaţia sau liniştea ; neexprimabil este tot ce priveşte obiectul, ca şi cauza excitaţiei şi liniştirii. Aceasta este valabil fără excepţie şi fără atenuare.

Raportul acesta însă este expus celor mai mari înşelări. Fără să vrea, compozitorul ca şi muzicianul executant (cu deosebire, cîntăreţul de operă, dirijorul etc.) caută să pună în muzică mai mult decît ea poate suporta.

Prin aceasta intervine într-însa ceva lipsit de adevăr : mai întîi, neadevăr al esenţei, deoarece esenţa muzicii, a cîntecului, a acompaniamentului şi a încadrării efective, este lezată. Indirect însă, şi neadevăr al vieţii. Căci muzica introduce ceva înăuntrul textului, pe care acesta nu îl poate avea de la sine : nemijlocirea adîncă a expresiei sentimentului ; există texte care nu pot suporta aceasta, care spun lucruri relativ indiferente şi nu au nevoie de expresia sentimentului.

Aceasta se potriveşte de ex. la nenumărate situaţii din opere, unde acţiunea cere o exprimare indiferentă, principiul operei însă obligă la investmîntarea muzicală. Efectul este în chip notoriu lipsit de adevăr, şi anume de adevăr al vieţii ; un efect pe care scena abia îl suportă. Aproape toate operele noastre suferă de aceasta, şi oratoriile (recitativele etc.). Chiar cea mai îndemînatică mascare a inconvenientului (Wagner, Strauss) nu schimbă nimic aici.

Se vede că aici nu este vorba de stîngăcii ale compozitorului individual, ci de inadecvare principială, ca urmare a căreia apare lesne neadevăr al esenţei şi al vieţii. Erorile particulare ale compozitorilor şi ale muzicienilor reproducători (ale celor din urmă, de exemplu, în părţile de canto executate realist) se adaugă apoi în plus şi umplu măsura — astfel încît, pentru cel cu organizaţie muzicală fină, poate lua naştere ceva insuportabil. Acestea sînt inconveniente care nu apar în muzica instrumentală, deoarece în ea inadecvaţia internă a două arte altoite una pe alta, cu necesităţi interioare foarte deosebite, dispare.

Inadecvaţia principială este şi rămîne următoarea :

1. pe ambele laturi există un surplus pe care „cealaltă" artă nu îl poate cuprinde : pe latura poeziei, conţinutul determinat ; pe latura muzicii, expresia nemijlocită a adîncimilor sufletului, pe care poezia nu o poate avea decît în limite modeste şi numai în mod mijlocit ;

2. o adevărată întîlnire a ambelor arte nu este deci cu putinţă decît pe o linie îngustă : pe linia mişcării sufleteşti ca atare, şi în vitalitatea ei. Acolo se găseşte acordul armonic : fireşte, numai cînd compozitorul posedă puterea de a se transpune cu adevărat în sufletul poetului. De orice abatere de la această linie e legată deja lipsa de adevăr al esenţei, cît şi de adevăr al vieţii ;

3. aceasta însă nu înseamnează că într-o operă mixtă, într-o muzică legată de text *(Textmusik)*, ambele arte nu ar avea nici o libertate de mişcare una faţă de alta. Dimpotrivă, ele înfăţişează laturi foarte diferite ale ansamblului : poezia, situaţii întregi, personajele, mişcarea dramatică ; muzica, vibraţia, covîrşirea, contopirea etc. ; aceste laturi nu se contrazic niciodată între ele, atîta timp cît, împletite artistic, ele se întregesc în fiece clipă. Totuşi, cel mai uşor exces, indiferent din care latură, le face să devină neadevărate.

În aceste trei puncte se află temeiurile pentru care în muzica mare se ajunge relativ uşor la un lied reuşit, la o compoziţie corală cu efect minunat de armonios (eventual întovărăşită de solo, de duete), dar greu la o dramă muzicală care să nu ridice nici o obiecţie. Aici, în adevăr, „linia îngustă" pe care urmează să se întîlnească artele eterogene este deosebit de greu de ţinut, întrucît expresia muzicală a sentimentului trebuie să însoţească mişcarea dramatică a scenelor, însă variaţia situaţiilor dramatice nu îngăduie o dezvoltare muzicală mai mare a frazelor, cum ar fi necesară pentru adevărata dezvăluire a unor adîncimi mai mari. De aceea, opera mai veche se descompunea în „numere" : recitative, duete, arii etc. şi renunţa la o mişcare dramatică închegată. Opera modernă n-a găsit pînă acum un compromis echivalent.

PARTEA A TREIA

VALORI ŞI GENURI ALE FRUMOSULUI

SECŢIUNEA I

VALORILE ESTETICE

CAPITOLUL 26. SPECIFICUL ŞI MULTIPLICITATEA VALORILOR ESTETICE

a. *Părţile problemei şi temeiurile diviziunii*

Dacă estetica ştiinţifică ar fi destul de înaintată în zilele noastre, încît calea pentru o analiză a valorilor estetice să fie deja deschisă, atunci ar fi potrivit să trecem la aceasta. Neîntrerupt a apărut în capitolele ultimei secţiuni expresia de „calitate artistică" — în opoziţie faţă de conţinutul de adevăr. Dar ce este această „calitate", care desemnează tocmai valoarea estetică, — despre aceasta nu fusese pînă acum vorba decît în treacăt. Trebuie deci, cel puţin, să atacăm problema şi să încercăm să o lămurim, trebuie să cercetăm ce se poate stabili, cu toate greutăţile care se nasc aici.

Situaţia esteticii nu este favorabilă pentru aceasta, cum s-a arătat deja în introducere. Chiar principial se opune aici direct unei analize a valorii faptul că nu putem desprinde, ca în etică, valori generale izolate — corespunzătoare genurilor „binelui" (aşa-numitelor ἀρεταί —, ci avem de-a face cu un număr nesfîrşit de valori foarte individualizate ; căci fiece operă de artă, şi totodată aproape tot restul frumosului, îşi are valoarea sa proprie particulară, în care, fără îndoială, se găsesc trăsături mai generale (elemente valorice), dar care nu se reduce totuşi la suma lor, ci este ceva cu totul diferit.

Dincolo de aceasta se află universalul întregii clase de valori, al valabilităţii estetice ca atare, în opoziţie cu valorile utilităţii şi ale bunurilor, cu valorile vitale şi cu valorile morale. Aici se află o sarcină care, în anumite limite, se poate rezolva, dacă luăm ca punct de plecare analizele obiectului din cele două părţi principale anterioare. Acum pot fi cel puţin indicate caracterele esenţiale care disting valoarea estetică de alte clase de valori. Mai departe, se va vedea că putem indica de asemenea cîteva legi esenţiale privind raportul valoric pozitiv între valoarea estetică şi anumite alte clase de valori.

Altfel stau lucrurile cu valorile „particulare" din domeniul frumosului, valori care nu sînt nici valori ale operei de artă singulare,

nici nu se reduc la universalul valorii estetice. Ele există, fără îndoială ; totuşi, ca genuri ale valorii, ele nu joacă acelaşi rol ca genurile valorii de bunuri sau ale valorii morale ; ele trebuie la rîndul lor prinse, divizate şi, cel puţin potrivit apartenenţei lor la anumite feluri ale obiectului, trebuie încercată desemnarea sau descrierea lor.

În total, nu s-a ajuns decît la contururi vagi : ele se află la mijloc între universal şi individualul strict al valorii estetice. În timp ce ambele extreme sînt relativ lesne de sesizat — unul de intelect şi prin analiză, celălalt cu toată intuitivitatea inanalizabilă a viziunii şi a gustării estetice —, mijlocul scării scapă unei căi ca şi celeilalte, şi nu poate fi atins decît oarecum pe căi ocolite.

Valorile acestea reprezintă în chip manifest grupe valorice mai restrînse, tocmai genuri ale frumosului ; şi ele se conformează nesilit genurilor obiectului, sau genurilor artelor şi ramurilor lor particulare, în cele din urmă chiar modului estetic de a simţi şi de a reacţiona. Aceasta ne duce la trei moduri de diviziune, care sînt toate obişnuit folosite, dar au toate unilateralităţile şi limitele lor.

Primul mod de diviziune (după obiect) este, la frumosul naturii şi la frumosul uman, cel natural : se distinge frumuseţea unui chip sau a unei persoane de aceea a unei privelişti sau a unei scene trăite ; la cea din urmă, s-ar putea vorbi mai bine, fireşte, de mişcare dramatică. Şi este limpede că atare distincţii se întind fără efort asupra artelor, în măsura în care acestea la rîndul lor reprezintă obiecte de o atare varietate. Vorbim în arta picturală de „marină", de „peisaj", de „cap de expresie", avem în vedere însă reprezentarea lor. Speciile valorii le distingem în strictă analogie cu ale obiectului ; ceea ce înseamnă aici, în analogie cu ale subiectului tematic.

Al doilea mod de diviziune este acela după arte şi după ramurile lor. Aici, unilateralitatea se găseşte în excluderea frumosului naturii şi a frumosului uman. Altminteri — înăuntrul artelor —, ea este absolut îndreptăţită. Căci nu poate exista nici o îndoială că odată cu particularitatea formei — în muzică, de ex. cu menuetul, cu aria, cu sarabanda etc. —, felul particular al valorii estetice este de fiecare dată deosebit. Lucrurile nu pot fi altfel, căci formele particulare de artă nici nu sînt altceva decît tipuri de formă verificate artistic, în care pot fi modelate lucruri frumoase. Ele îşi păstrează îndreptăţirea, chiar dacă varietatea lor s-ar dovedi lipsită de omogenitate, sau exterioară.

Al treilea mod de diviziune ridică greutăţi mult mai mari. Şi totuşi, el este acela care răspunde mai bine problemei valorilor estetice în varietatea lor. El renunţă la orice suport exterior în obiect şi se menţine exclusiv la răspunsul valoric pe care îl dă conştiinţa

care contemplă adecvat. Diviziunea aceasta urmează deci practic metoda analizei valorilor, pe care o cunoaștem din etică și care a dus acolo la rezultate perfect sesizabile. Principiul ei este să distingă în reacția vie a sentimentului valorii coloraturile particulare, nuanțele lui, și să le ia drept mărturie imediată a unor nuanțe valorice la fel de diferențiate. Asupra îndreptățirii acestei procedări nu există, principial, nici o discuție. Căci alte izvoare de cunoștință, în ce privește valoarea și nonvaloarea estetică, decît sentimentul valorii, nu avem. Că o numim bucurie, plăcere, aprobare sau gust, nu schimbă cu nimic lucrurile.

Un lucru încă se uită aici : există și o diviziune potrivit direcțiilor istoric-empirice fundamentale, care au domnit — sau au predominat — în arte. Numim aceste direcții principale de obicei „stiluri", înțelegînd prin aceasta numai stilurile care beneficiază de un tip formal îndeajuns de larg, așadar, în prima linie, acelea care se întind la mai multe arte, desemnînd într-însele elementul comun.

Așa cel puțin sîntem deprinși din istoria artei. Și nici acestui punct de vedere nu îi putem refuza îndreptățirea. Numai că el împarte cu al doilea principiu de diviziune, acela după formele de artă, excluderea frumosului naturii și a frumosului uman ; se găsește însă raportat, pe de altă parte, și la alte fenomene culturale din aceeași epocă istorică — fenomene care nu mai cad în domeniul estetic, sau cel puțin nu se reduc la el. Se vorbește astfel despre stilul de viață al goticului sau despre tipul uman al rococoului.

Conceptul stilului este pe de o parte prea îngust, pe de altă parte prea larg pentru a ne ajuta să surprindem o diferențiere valorică propriu-zis estetică. La aceasta se mai adaugă încă faptul că noțiunea de stil trebuie ea însăși mai întîi determinată ; ceea ce pînă acum n-a reușit niciodată fără o analiză prealabilă a valorii. De altfel, recursul la conceptul de stil trebuie să intervină pretutindeni unde cu felul de a vedea și de a gusta propriu unui anumit stil este legată o reprezentare valorică fixă, tot atît de specific determinată. In adevăr, astfel de reprezentări sînt numeroase.

b. *Diferențierea după calitatea sentimentului valorii*

Este mai întîi necesar să spunem cîteva lucruri despre genurile frumosului potrivit celui de al treilea temei de diviziune — adică potrivit felului răspunsului valoric și al gustării. Varietatea valorilor estetice, din acest punct de vedere, este foarte însemnată, dar numai puține din ele poartă nume care să se poată folosi ; cele mai multe sînt ἀνώνυμα, adică lexicul nu ajunge pînă la ele. Și chiar puținele

denumiri la care putem recurge aici au ceva surprinzător de nedeterminat și de vag; parte deoarece limba curentă le-a tocit, parte deoarece conceptul de nuanță valorică a fost de la început neclar formulat sau oscilant.

Kant, în *Critica puterii de judecată,* a considerat unul din aceste genuri ale frumosului, sublimul, drept atît de fundamental, încît l-a tratat alături de frumos în genere, la același nivel cu acesta, într-o „analitică" particulară. Dacă privim mai de aproape această analitică, găsim într-adevăr că tocmai el, pe baza cercetării sale, l-ar fi putut socoti drept o specie a frumosului. Poate că ceea ce l-a împiedicat să o facă a fost numai conceptul frumosului, luat, în analitica anterioară a frumosului, întrucîtva în sens prea strîmt. (Cf. Introd. punctul 3, unde au fost enumerate mai întîi cîteva din aceste genuri.)

De timpuriu s-a obiectat: de ce atunci nu iau și grațiosul și fermecătorul, plăcutul și mișcătorul, idilicul și comicul, umoristicul și tragicul o poziție aparte, asemănătoare? În fond, ar trebui pentru fiecare din aceste genuri să se alcătuiască o „analitică" aparte. Și apoi s-ar mai putea adăuga și alte genuri ale frumosului care ridică aceeași pretenție, ca grotescul, fantasticul, capriciosul ș.a.m.d. Ba s-ar putea crede că și „liricul", „romanticul", „clasicul" etc. intră aici. Băgăm atunci de seamă, firește, că ne-am rătăcit în formele de artă, pe de o parte, în formele de stil, pe de altă parte — care nici unele, nici altele nu mai țin de nemijlocirea sentimentului estetic al valorii.

Cînd, pornind de aici, proiectăm lumină înapoi asupra genurilor pe care le-am numit la început, vedem că deja din acestea, cîteva sînt luate din formele particulare de artă, în special din cele poetice: astfel, comicul și tragicul, dar și idilicul și umoristicul. Și mai speciale forme poetice stau la baza grotescului, fantasticului etc. Rămîn deci, în afară de sublim, doar grațiosul, fermecătorul și plăcutul ca genuri desprinse numai din sentimentul valorii; căci chiar mișcătorul se află deja la granița formei de artă.

Calamitatea este că tocmai aceste trei genuri valorice rămase sînt extraordinar de palide și de șterse. Nu este nici măcar cu putință să le delimităm univoc unul față de altul; ele trec unul în altul. Ele alcătuiesc însă, luate împreună, o opoziție clară față de sublim. Și dacă plecăm de la această opoziție, se vede mai departe că ea se continuă cu mișcătorul, cu idilicul, cu comicul și umoristicul. Continuarea, firește, nu este în linie dreaptă.

Dimpotrivă, opoziția față de sublim se divide aici în mai multe subspecii așezate paralel. Ea se desface în ramuri. Efectul este că aceste subspecii pierd din greutate și independență, în timp ce sublimul, ca contrar comun al lor, cîștigă mult în greutate.

Totuşi, trebuie să remarcăm că unul din genurile valorice amintite se apropie de sublim şi, într-o anumită accepţiune, ar putea fi aproape socotit ca o specie a lui : „tragicul". Fără îndoială, efectul tragic adevărat nu se obţine fără un anumit aport de sublim. Lucrul acesta e plin de importanţă, deoarece în tragic nu este vorba numai de o formă de artă, ci de un gen valoric, care apare şi în alte arte decît în tragedie : în mod clar de ex. în muzică, şi anume acolo fără nici un element dramatic ; tot astfel în pictură (în anumite portrete etc.). Poziţia aparte a sublimului este astfel simţitor întărită. Şi anume, tocmai în sensul kantian.

Asupra sublimului va trebui deci să întreprindem o cercetare. Ea va fi în multe privinţe mai importantă decît aceea a celorlalte genuri valorice. Dar şi dintre acestea, unul sau altul pretinde să fie cercetat în particular, indiferent dacă el ţine de o diviziune sau de alta.

Chiar de acum sare clar în ochi faptul că o diviziune şi o grupare sistematică a valorilor estetice nu obţinem nici pe calea aceasta. Există fără îndoială genuri valorice, dovedite de un sentiment al valorii cu rezonanţă originară ; dar ele nu sînt nici toate luate din sentimentul valorii, nici marcate şi distinse unul de altul în acelaşi mod. Un suport solid pentru o pătrundere adevărată în domeniul valorilor estetice nu se poate cîştiga pe calea aceasta.

Ne putem convinge şi mai mult de aceasta dacă ne gîndim la faptul că există valori estetice care nu îşi au locul în această serie : de felul acesta este dramaticul. El nu este legat atît de strîns de arta dramatică, cum s-ar putea crede ; el este propriu şi anumitor forme de roman, şi ne întîmpină chiar afară din artă, în viaţa însăşi, în domeniul frumosului uman, cînd posedăm un ochi deschis pentru aceasta.

În sfîrşit, trebuie să ne gîndim că multe din genurile amintite ne întîmpină în viaţă şi independent de coloratura estetică a lor. Bune exemple pentru aceasta sînt tragicul şi comicul. Evenimente zguduitoare ne dau lesne impresia tragicului, chiar fără ca noi să legăm de ele un sens estetic ; multe lucruri ale căror martori întîmplători sîntem ne par comice — rîdem, în adevăr, şi în viaţă de multe aspecte ale micimii omeneşti, nu rareori de noi înşine. Ambele sentimente se află dincoace de hotarele artelor. Cel mai adesea se exprimă într-însele o atitudine morală. Dar şi aceasta este foarte departe de sfera valorii estetice.

La fel stau lucrurile cu idilicul şi cu mişcătorul, poate chiar cu fermecătorul şi cu plăcutul. Căci există „farmece" care sînt de cu totul alt fel decît cel estetic, chiar dacă ele sînt înrudite cu acesta sau nu sînt separate de el prin graniţe tranşante.

Idilice ne pot apărea multe lucruri în viață, fără să trecem la gustarea lor. Mișcătoare, mai ales, pot fi multe, fără cea mai ușoară coloratură estetică. Să ne gîndim cît de lesne produce emoția altor oameni un efect comic asupra noastră. Pentru aceasta ajunge deja ca ea să devină numai ușor prea puternică — pentru o sensibilitate mai lucidă.

Toate acestea nu ne-ar împiedica să luăm unul sau altul din aceste genuri valorice și să-l analizăm. Astfel de ex. s-a încercat mereu din nou să se analizeze, pe de o parte sublimul, pe de alta comicul și umoristicul. În felul acesta au ieșit la iveală multe lucruri importante. Numai că nu este îngăduit să cedăm iluziilor : sîntem mereu înclinați să ne promitem, din analize de felul acesta, lucruri mari — revelații asupra conexiunii ultime de viață, sau alte lucruri asemănătoare. Estetica metafizică a idealiștilor și a cîtorva din cei care le-au urmat a venit în întîmpinarea acestor visuri. Căci este, firește, lesne să trecem îndată la lucrurile din urmă, cînd avem gata o metafizică a spiritului, în construcția căreia frumosului, artei, viziunii și gustării le revine rolul de a reuni firele larg întinse.

Pînă în timpul nostru se găsește în multe teorii un gînd metafizic ascuns. Pornind de la el, orice străduință lucidă trebuie să pară nesatisfăcătoare, ba chiar superficială. Totuși, estetica trebuie să urmeze astăzi drumul acesta modest. Aceasta au arătat-o fără echivoc cercetările asupra obiectului, asupra stratificației lui și a raporturilor lui de modelare. Orientarea insuficientă în problema valorii, la care ne aflăm astăzi, face aici efectul unei confirmări.

c. *Sfera frumosului*

Dacă nu insistăm asupra greutăților diviziunii și ordonării, deoarece nu o scoatem cu ele la capăt, rămîne celălalt drum : acela de a ajunge oarecum empiric la genurile individuale ale valorii estetice, în măsura în care ele se arată și pot fi sesizate. Practic, aproape toată estetica de pînă acum a procedat așa, în punctul acesta.

Putem spera să venim „pornind de jos“ în întîmpinarea acelor determinări de bază generale ale frumosului, la care a ajuns analiza obiectului. Acolo unde se întîlnesc cele două drumuri, ne putem aștepta *a limine* la rezultate.

Și această perspectivă trebuie însoțită de cîteva rezerve. Este anume încă foarte îndoielnic dacă frumosul se acoperă cu substanța acestor genuri valorice. Sfera lui, ca valoare de bază estetic-generală, ar putea, în adevăr, să treacă mult peste ele.

Acesta este aici de fapt cazul. Se poate constata în mod cu totul simplu, deşi nu avem o privire de ansamblu asupra celorlalte genuri valorice. O astfel de privire nici nu este necesară pentru aceasta. Să nu uităm că avem enorma varietate a cazurilor individuale, cu caracterul lor valoric estetic de o evidenţă nemijlocită. Cazurile acestea individuale sînt operele de artă înseşi.

Să luăm una sau alta din capodoperele indiscutabil recunoscute şi să ne întrebăm, în care din genurile amintite se înscrie cu caracterul ei valoric artistic : se va găsi greu una care să se reducă în întregime la un gen. De exemplu : în care gen ar trebui să cadă *Fraţii Karamazov ?* Nici sublimul, nici graţiosul, nici mişcătorul nu ajung aici ; nici măcar tragicul, care constituie aici doar un fir îngust. Sau, de pildă, *Harul pămîntului, Vagabonzii ?* * Categoriile gata ale esteticii nu sînt suficiente pentru ele. Sau *Raţa sălbatică, Stîlpii societăţii, John Gabriel Borkmann ?* ** Şi chiar marile drame ale lui Shakespeare. Ele nu se reduc la nici un gen. Stau oare lucrurile altfel cu autoportretele lui Rembrandt ? Sau cu peisajele şi marinele olandezilor ?

Care este consecinţa ? Există multă „frumuseţe", în sensul cel mai strict al cuvîntului, care nu se reduce la genurile valorice pe care le putem indica. În locul acestor genuri valorice vorbim atunci de calităţi, pe care le credem legate de forma de artă particulară, sau luăm de la aceasta doar numele pentru ele şi ne gîndim la reuşita artistică a operei înăuntrul acestei forme. Vorbim astfel de o valoare a „pitorescului" sau a „dramaticului", a „scenicului", a „prezentării narative", a „plasticului" etc. Acestea îşi pot avea îndreptăţirea lor ; totuşi, cu atare denumiri, nu s-a făcut altceva decît să se „desemneze" ce ne spune sentimentul valoric, nu s-a spus însă în ce constă el.

Lăsînd la o parte astfel de încercări slabe de a introduce diferenţieri valorice, rămîne în picioare faptul fundamental că „frumosul" — înţeles ca ceea ce are în genere valabilitate estetică — nu se reduce la toate aceste genuri ; că există, dimpotrivă, o varietate fără număr de frumos, înăuntrul şi în afara artelor, care nu poate fi clasificat în felul acesta. De aceasta însă este vorba, în fond, cînd sînt în discuţie valoarea de bază şi genurile valorice ale frumosului.

Nu este lipsit de importanţă să ne lămurim că nu este vorba oarecum de un concept lărgit al frumosului, ci cu desăvîrşire numai de cel strict estetic. Atare lărgiri de sens nu sînt nicăieri mai fireşti decît tocmai aici, deoarece în viaţă sîntem deprinşi să numim „frumoase" nenumărate lucruri care sînt doar utile, folositoare pentru

* Romane de Hamsun *(n.r.)*.
** Piese de Ibsen *(n.r.)*.

27 — Estetica — c. 1/1399

vreun scop oarecare, care ne distrează, sînt plăcute, sau chiar cele care sînt „bune" sub raport moral.

Abuzul acesta este atît de vulgar, încît nu este nevoie de vreun cuvînt în plus ca să-l lămurim. Două lucruri există însă, care merită atenție deosebită. Unul privește convertirea ciudată a sensului spre valorile morale. Cum ajungem să numim un mod de a acționa — de pildă, mărinimos, sau plin de generozitate — „frumos", în timp ce predicatul care îi convine cu adevărat ar fi acela moral de „bun" ? Și tot așa, să numim contrariul „urît" ?

În spatele acestei convertiri se găsesc trei lucruri :

1. tendința de a acoperi gravitatea sensului moral, de a o atenua ;

2. obiceiul de a substitui exteriorul și vizibilul în atitudinea unui om, în locul interiorului și moralului ; căci în mod natural, simțămintele, atitudinile, ba chiar luările de poziție generale se exprimă în *habitus*-ul lui vizibil, în mimică, mișcare, poziție și ținută corporală obișnuită ;

3. prejudecata veche, mergînd pînă la Platon, a identității între ἀγαθόν și καλόν *, prejudecată care se întărește neîncetat din așteptarea ca grupele și clasele de valori să se reducă în fond toate la o valoare identică fundamentală. O astfel de valoare înțelege de ex. Aristotel prin καλόν. Cînd el argumentează «τοῦ καλοῦ ἕνεκα»** ceea ce este desemnat este ultima instanță valorică, aceea care trece drept unică.

Împotriva unui atare abuz înrădăcinat nu este lesne de reacționat. Mai ascuns este celălalt abuz, acela de a numi procesele sufletesc-interioare, de dragul lor, „frumoase" și „urîte". Noi facem aceasta în sens moral, cînd numim o faptă rea „urîtă" ; dar și în sens extramoral, cînd vorbim de ex. de liniștea și seninătatea „frumoasă" a omului în vîrstă, sau de „frumusețea" vieții care se trezește la iubire, în omul tînăr, a înțelegerii care încolțește în el pentru conflictele și situațiile de viață ale altora. Se va obiecta poate că : toate acestea sînt totuși în mod real „frumoase", și anume în sensul estetic îngust. N-am voi să ni se conteste că există o „frumusețe a vîrstei", și mai ales o „frumusețe a tinereții".

Cea din urmă trebuie deplin admisă. Dar aceasta nu este o obiecție. Frumusețea tînărului nu stă în tresăririle lui sufletești, în trezirea lui etc., ci în chipul cum apar ele în omul exterior, în felul privirii sale, în expresia trăsăturilor etc. La fel cu frumusețea vîrstei : nu seninătatea, ci modul cum ea apare în chip și în ținută constituie frumusețea. Nu tot așa stau lucrurile cu „urîțenia" unei fapte : în

* Binele și frumosul (*n.r.*).
** În vederea frumosului (*n.r.*).

acţiune se află, e drept, şi o apariţie a interior-umanului, şi tocmai a moralului ; dar aici noi avem în vedere, fără îndoială, mai mult acţiunea morală ea însăşi, şi aici stă greşeala noastră. Este, strict vorbind, greşit să se vorbească de „suflet frumos" ; tot astfel ca şi de cuget frumos, de sentimente şi tresăriri frumoase. Epitetul este fals.

În mod general trebuie să spunem : frumuseţea este şi rămîne legată de o apariţie sensibilă — sau, ca în poezie, de un analogon al sensibilităţii, fantezia deplin concretă şi intuitivă. Nu aceea ce apare constituie frumosul, ci exclusiv apariţia însăşi. Prin restul conţinutului valoric — de pildă, cel moral — a ceea ce apare, raportul de apariţie poate creşte, e drept, simţitor în greutate, iar frumuseţea, în plinătate de sens şi în adîncime ; dar niciodată un atare conţinut valoric nu poate înlocui apariţia însăşi sau să o facă de prisos, deci nici nu poate constitui, în ceea ce îl priveşte, valoarea estetică. Constatările acestea nu mai sînt aici noi. Ele sînt consecinţele precise ale lucrurilor stabilite mai sus (cap. 4—10) asupra esenţei frumosului. Fireşte, însă, numai treptat se vede importanţa acelor determinări.

CAPITOLUL 27. SITUAŢIA ACTUALĂ ÎN PROBLEMA VALORII

a. *Clase de valori şi aporii ale valorii*

Ca cercetare a valorilor şi a raporturilor valorice, estetica nu este izolată. Ea se leagă de alte ştiinţe ale valorii, care au precedat-o. Singură, etica a mers energic înainte, şi chiar aceasta numai în deceniile din urmă. Pentru estetică, deci, căreia îi lipseşte încă aici orice orientare, ar fi de un mare ajutor să găsească legătura, cu ea cel puţin. Faţă de celelalte clase de valori, poziţia frumosului e mai lesne de găsit ; destul de curios, întrucît aceste clase de valori sînt încă puţin determinate. Totuşi, aici, raporturile sînt mai transparente. Primul lucru care e necesar este o privire asupra domeniului valorilor în genere, în măsura în care el s-a deschis pînă acum privirii filosofice.

Clasele de valori de care obişnuim să ţinem socoteală sînt lipsite de principiu sistematic, culese în mod pur empiric. Ele nu constituie de aceea o serie unitară — de pildă, o scară distinctă —, ci oscilează între coordonare şi subordonare, deşi ele sînt numai foarte puţine. Nici delimitările lor unele faţă de altele nu sînt lămurite ireproşabil.

Dacă plecăm de jos, putem distinge următoarele clase :

1. Valori ale bunurilor, cuprinzînd toate valorile utilităţii directe *(Nutzwerte)* şi cele ale mijloacelor *(Mittelwerte)*, dar totodată multe domenii de valori cu totul independente (posedînd valoare proprie autentică) ; între altele, şi clasa largă a valorilor raporturilor de fapt *(Sachverhaltswerte)*.

2. Valori ale plăcerii *(Lustwerte)*, desemnate în viaţă de cele mai multe ori ca alcătuind „agreabilul".

3. Valori ale vitalului —, adică acelea care aparţin viului şi alcătuiesc treptele unei scări, după înălţimea, dezvoltarea şi forţa vieţii. În mod mijlocit posedă valoare vitală tot ce stimulează viaţa — non-valoare vitală, ceea ce este vătămător vieţii.

4. Valori morale : grupate sub categoria „binelui".

5. Valori estetice : grupate sub categoria „frumosului".

6. Valori ale cunoaşterii — în fond, o singură valoare : „adevărul".

Se vede lesne că această înşirare este lipsită de omogenitate. Ultimele trei clase de valori se află între ele într-o anumită ordine paralelă ; ceea ce nu exclude faptul că între ele se găsesc totodată distincţii după înălţime. Căci fiecare din aceste clase de valori, afară de cea din urmă, cuprinde o întreagă scară de valori, mai înalte sau mai joase, ceea ce este binecunoscut din etică. Tot astfel există valori estetice mai înalte şi mai joase. Urmarea este că pot exista deopotrivă valori etice care sînt mai înalte decît anumite valori estetice, ca şi valori estetice care sînt mai înalte decît anumite valori etice.

Acestei trei clase de valori au mai fost grupate la un loc ca valori „spirituale". Aşa a făcut Scheler. Dar cu aceasta nu s-a cîştigat mult. Li se poate anexa acestora în plus încă o clasă, aceea a valorilor religioase. Totuşi, existenţa lor este legată de anumite presupoziţii metafizice care nu pot fi dovedite : fără existenţa unei divinităţi, aceste valori ar fi iluzorii. Se face de aceea bine cînd ele sînt lăsate la o parte — deşi în istoria umană le corespunde un întreg domeniu al culturii.

Printre primele trei clase de valori, aceea a valorilor plăcerii este echivocă. În parte, ea ar putea să se acopere cu aceea a valorilor proprii bunurilor, căci ceea ce este „plăcut", ca de pildă căldura iarna, este tocmai prin aceasta un „bun". Clară devine distincţia claselor abia cînd luăm valoarea plăcerii în sens strict subiectiv : ca valoare a plăcerii resimţite, nu ca valoare a lucrului care provoacă plăcere, pe care în mod obişnuit îl numim tot „plăcut". Aceasta însă este greu de menţinut, deoarece aproape totdeauna, în mod conştient noi sesizăm plăcerea numai ca semn al unor calităţi obiective, şi apoi o denumim după lucrul care o provoacă.

Aceasta şi alte nepotriviri asemănătoare nu este locul aici să le limpezim. Aici nu este vorba decît de starea în care se află lucrurile. La aceasta se adaugă faptul că nici raportul de frontieră între plăcere şi valoarea vitală nu este un raport clar. În adevăr, parte, plăcutul se referă fără echivoc la funcţiile vieţii, este fundat pe ele şi exprimă în chip imediat ceva ce stimulează viaţa — în modul, de pildă, cum gustul ne face cunoscut ce e hrănitor şi folositor —, parte

însă, lucrurile stau cu totul altfel, şi plăcutul este o ispită la ceea ce este vătămător vieţii. Situaţia din urmă, în orice fel de exces, sau la droguri toxice, la alcool etc.

Ba situaţia de fapt este în chip manifest aceea că, dacă n-ar exista fenomene de felul din urmă şi ele n-ar juca un rol atît de mare în viaţă, nu s-ar vedea nici un motiv să se despartă domeniul de valori ale plăcerii de valorile vitale în genere : a ceda plăcerii ar fi atunci cea mai sigură îndrumare căreia ne-am putea încredinţa. Atît de strîns legate însă nu sînt plăcerea şi neplăcerea de ceea ce ne stimulează şi ce ne vatămă „viaţa".

Cu mult mai simplu este raportul valorilor proprii bunurilor cu valorile vitale. Se află aici la bază o relaţie simplă de fundare, şi anume : valorile de bunuri sînt întemeiate pe valorile vitale — aşadar, cele joase pe cele mai înalte. Un „bun" este un lucru nu în sine însuşi, ci numai „pentru" cineva ; prin „cineva" nefiind necesar să se înţeleagă o persoană, o fiinţă spirituală ; un bun poate fi şi „pentru" un animal, sau „pentru" o plantă, adică pentru o fiinţă vie căreia îi este de folos. Totuşi, trebuie totdeauna să fie un bun „pentru cineva" ; afară din această relaţie, el nu este un bun. Tot ce se află într-un raport de scop faţă de o fiinţă vie are valoare de bun, valoare de utilitate pentru aceasta — dar, totodată, numai „pentru" ea, nu în sine — ; astfel, un bob are valoare de bun pentru pasărea care îl ciuguleşte ; tot astfel, aerul şi lumina şi circuitul apei pentru toate vieţuitoarele pămîntului.

În acest raport, trebuie să luăm cuvîntul „pentru" în sens obiectiv : el nu este legat de vreo cunoaştere a faptului „de a fi bun", nici chiar atunci cînd fiinţa vie „pentru care" el este un bun are conştiinţă şi inteligenţă pentru a înţelege acest lucru şi a-l confirma, răspunzînd cu un sentiment al valorii. Aşa, aerul, lumina, apa şi multe de felul acesta sînt şi pentru om valorile de viaţă cele mai necesare, dar lucrul acesta nu îi devine sensibil decît cînd ele îi sînt retrase ; chiar pîinea „de toate zilele" — cît de puţini sînt cei care se bucură de ea cu sentimentul de recunoştinţă care revine înaltei ei valori !

Trebuie să menţinem că faptul de „a-fi-pentru-noi", propriu valorilor de bunuri care ne privesc pe noi, oamenii, nu are nimic de-a face cu relativismul obişnuit al valorilor, că el nu înseamnează dependenţă de aprecierea noastră, aşadar nici de sensibilitatea noastră valorică, sau în genere de cunoaşterea noastră : pentru ca ceva să fie pentru noi un „bun", ajunge ca el să ne fie de folos, ba chiar numai ca el să ne poată fi eventual de folos, dacă ne-ar trece prin minte să-l utilizăm — în genere, să-l descoperim. Bogăţiile de huilă ale pămîntului sînt un mare bun pentru om — chiar înainte ca el

să le descopere şi să le înţeleagă ; bunul acesta a fost întotdeauna gata, numai punerea în valoare a întîrziat.

Pentru om, aşadar, valorile de bunuri sînt în prima linie cele care îl privesc şi care îi folosesc, nu cele abordabile înţelegerii lui. Rezultatul acesta este important, întrucît valorile de bunuri joacă la rîndul lor un rol de fundare în valorile morale. De aceea trebuie să modificăm şi teza de mai sus — aceea a fundării — în sensul că toate valorile de bunuri sînt valori doar „pentru" fiinţele vii sau „pentru" persoane, — raportate deci la purtători de valori vitale, respectiv, de valori spirituale — şi, în această măsură, fundate pe clasele de valori mai înalte, în genere, nu doar pe valori vitale. Fără îndoială, valorile morale sînt la început singurele care intră în discuţie. Tocmai la acestea însă începe raportul invers.

De notat în plus este aici faptul că, într-un anumit sens, şi pentru valorile plăcerii este îndreptăţită aceeaşi fundare pe valori vitale. Plăcutul nu subzistă în sine, ci doar ca ceva ce îmi este „mie" plăcut ; mai precis, ca ceva plăcut unei fiinţe vii. Deosebirea rămîne numai că aici e vorba de pure valori ale subiectivităţii, ale simţirii ca atare, nu de valori ale obiectelor.

Clasa valorilor de bunuri este foarte mare. Ea începe cu valorile inferioare ale utilităţii pentru funcţiile vitale, se ridică însă pînă la cele mai înalte bunuri spirituale, cum nu pot avea decît persoanele sau comportarea personală faţă de persoane : prietenia, bunăvoinţa, dragostea care ni se arată. Cele din urmă sînt deja condiţionate de valori etice în comportarea altor persoane ; ele sînt valorile de bunuri depozitate în valorile morale.

Acestea se ridică în parte, pe scara generală a valorilor, peste cele morale inferioare. Un motiv în plus ca să nu distingem clasele de valori numai după nivelul lor, care nu se potriveşte decît în total, nu în cazurile singulare. Să ne gîndim că, în adevăr, chiar valorile estetice vădesc un înalt grad de caracter valoric de bunuri *(Güterwertcharakter)*.

În sfîrşit, trebuie să spunem aici un cuvînt cu privire la valorile proprii situaţiilor, raporturilor de fapt *(Sachverhaltswerte)*. Le-am numărat mai sus printre valorile de bunuri, dar ele nu pot fi socotite astfel decît într-un sens mai general. „Valorile de bunuri" erau altădată determinate (chiar încă la Scheler) după felul de fiinţare (stratul de fiinţare) al purtătorilor lor. Se socotea că : numai lucruri, obiecte, sau raporturi naturale înrudite cu lucrurile ar putea fi purtătoare ale valorilor de bunuri. Celor din urmă le-ar aparţine de ex. şi raporturile exterioare de viaţă, ale omului ca şi ale altor organisme.

Determinarea aceasta s-a dovedit prea îngustă. Ea ajunge numai

pentru trebuinţa cea mai restrînsă, atîta vreme cît avem de-a face numai cu valoarea de utilitate a unor lucruri. Deja pentru valorile de bunuri mai înalte, ea nu este suficientă ; fiece conjuncţie de evenimente poate avea valoare — sau non-valoare — de bunuri ; tot astfel, fiece comportare a unui alt om, indiferent dacă ea este pasibilă de valorificare sau nu este ; ba, acelaşi lucru e valabil despre orice întîmplare „accidentală", adică lipsită de scop, despre fiecare situaţie, fiecare raport de fapt.

Pentru valabilitatea a tot ce nu are forma lucrului, ci constituie dincolo de aceasta o întreagă situaţie de fapt, fenomenologii au creat conceptul potrivit de „valoare proprie raportului de fapt" —, fără să aibă în vedere o nouă clasă de valori. În adevăr, valoarea raportului de fapt se subordonează conceptului generic al valorii de bunuri, — dacă, tocmai, nu înţelegem „bunul" în chip îngust, ca lucru. Altfel, nu ar fi cu putinţă să numărăm valori ca fericirea sau puterea printre valorile de bunuri. Căci ceea ce face „fericirea" noastră, numai rareori este cuprins doar într-un singur lucru — ca, în poveste, într-un giuvaer, o piatră scumpă, o oglindă fermecată, — aproape totdeauna, ea este legată de anumite împrejurări de viaţă, tocmai de raporturile de fapt. Lucrul acesta este de mare importanţă pentru etică. Căci valorile etice se raportează în mod univoc la valori de bunuri, şi anume tocmai la valorile raporturilor de fapt.

b. *Înrudirea şi opoziţia claselor de valori*

Se vede din cele spuse, printre altele, că determinarea claselor de valori după felul purtătorului valorii este foarte discutabilă. Pentru valorile de bunuri, în orice caz, nu se poate scoate nimic de aici ; ar trebui să se spună deja că orice poate fi purtător de valori de bunuri, de la lucruri pînă la comportarea personală cea mai delicată. Ceva asemănător se vede şi la „valorile spirituale".

Aşa, cel puţin, cînd grupăm împreună cele trei clase, ale valorilor morale, estetice şi de cunoaştere. Fără îndoială, ele au cîmp liber numai în domeniul spiritual, dar ele nu au acelaşi suport. În valorile morale, purtătorul valorii este omul ca persoană ; numai lui îi revine privilegiul de a fi, în sens moral, „bun" sau „rău", după cum numai lui îi revine libertatea care face cu putinţă una sau cealaltă.

Dar, pentru valoarea de adevăr, nu este nicidecum omul purtătorul ei, nici ca persoană, nici chiar ca subiect cunoscător. Căci nu omul, şi nici subiectul cunoscător nu este „adevărat" sau „neadevărat", cînd reprezentarea sa se potriveşte obiectului sau, respectiv, nu se potriveşte, — ci numai reprezentarea sa însăşi, judecata sa, sau

ceea ce el ia drept cunoştinţă a sa (în realitate, ea este cunoştinţă doar cînd este adevărată, altfel însă eroare). Că omul „e adevărat sau lipsit de adevăr" înseamnă ceva cu totul diferit, are un sens exclusiv etic.

Pentru valorile estetice, inversul este valabil : aici, „omul" ca purtător al valorii ar fi un concept nu prea larg, ci mult prea îngust. Fără îndoială, el poate fi frumos sau urît, dar şi un animal, un peisaj poate fi frumos sau urît ; ba despre fiece lucru, despre fiece fenomen al naturii şi al vieţii este valabil acelaşi lucru. La aceasta se adaugă încă bogata varietate a obiectelor de artă, care sînt, e adevărat, toate obiectivaţii ale spiritului omenesc, totuşi nu sînt spirit viu-personal, nu sînt oameni !

Despre valorile estetice vom putea, de aceea, spune ceva asemănător ca despre valorile de bunuri : orice e posibil în lume poate fi purtător al acestor valori — lucruri, organisme, persoane, sisteme cosmologice, sectoare singulare din viaţa reală, dar şi lucruri alcătuite înadins de oameni pentru a le servi de suport ; şi „lucruri" este pentru cele din urmă un cuvînt mult prea îngust : chiar fantezii, plăsmuiri pure ale reprezentării sînt atare suporturi. Numai că ele trebuiesc, într-un fel oarecare, ancorate, obiectivate.

Dacă acum, pe de o parte, ele arată asemănare cu valorile de bunuri — în aşa măsură, încît ne-am putea vedea ispitiţi să le socotim şi pe ele printre valorile de bunuri cele mai înalte — în adevăr, ele cad omului adesea „din cer", ca nişte daruri ! —, totuşi, pe de altă parte, înrudirea lor cu valorile plăcerii nu se poate contesta. Chiar estetica a încercat nu rareori să prelungească nuanţele plăcutului şi neplăcutului în cele ale frumosului şi urîtului.

Înrudirea aceasta apare mai firească, dacă ne gîndim că actul de receptare şi de valorificare estetică este un act explicit al plăcerii. Este adevărat că pentru sentimentul de plăcere însuşi, cu care răspundem, valoarea nu e ataşată plăcerii, ci obiectului ei ; dar această obiectualizare este caracteristică tot astfel pentru tot ce e „plăcut" şi „neplăcut" : numim obiectul care provoacă plăcere „plăcut", şi nu plăcerea însăşi ; pe cel care provoacă neplăcere „neplăcut" (ceea ce are gust rău, e dureros, amar).

Caracterul distinctiv rămîne felul plăcerii şi felul obiectului. Sensibil, actul estetic de recepţie este numai potrivit intuiţiei, nu potrivit plăcerii. Plăcerea începe abia cu a doua viziune, mai înaltă, suprasensibilă ; de aceea, valoarea estetică a obiectului nu atîrnă, ca la agreabil, de ceea ce este sensibil dat, ci de raportul de apariţie — sau de un raport al formei care îi este echivalent.

Şi aici este punctul în care are importanţă faptul că valoarea estetică urmează să fie numărată printre „valorile spirituale" — în

felul acesta, ea fiind pusă pe acelaşi plan cu valoarea de adevăr şi cu valoarea morală. Numai că, pentru aceasta, este mult prea puţin să rămînem la schema actului viziunii superioare. Tocmai aici se poate da o explicaţie mai bună, pornind de la analiza obiectului.

În adevăr, ce înseamnă aici „valoare spirituală" ? Nu înseamnă evident, că valoarea estetică ar reveni spiritului ; aceasta ar merge, fără îndoială, pentru operele de artă, deoarece ele sînt „spirit obiectivat" ; pentru tot restul frumosului din lume, lucrul nu se potriveşte. Nu spiritul este aici purtător al valorii. Ce sens al „valorii spirituale" mai rămîne atunci ? Ca să răspundem la aceasta, să ne amintim de ce s-a spus mai sus, în cap. 5, despre „legea obiectivaţiei", cu deosebire despre rolul spiritului viu în fiinţarea spiritului obiectivat, ca şi despre „fiinţarea-pentru-noi" a celui din urmă.

Ce a ieşit atunci în lumină este raportul de trei termeni — în fond, chiar de patru termeni — în esenţa spiritului obiectivat : raportul de apariţie între planul real din faţă şi un plan de spate ireal, care însă nu subzistă decît „pentru" un spirit viu, căruia îi poate apărea ceva — indiferent dacă acesta este înţeles ca spirit personal sau ca spirit „obiectiv". Termenul „al patrulea" este atunci spiritul producător al artistului, care, e drept, poate aparţine de mult trecutului ; totuşi, rămîne sensibil în spate, şi chiar, în anumite limite, „apare" şi el.

Spiritul acesta nu joacă însă aici nici un rol ; el chiar lipseşte în frumosul naturii şi în frumosul uman. Spiritul viu, ca al treilea termen, este, dimpotrivă, în genere esenţial valorii estetice, căci totdeauna valoarea aceasta revine unui lucru numai „pentru cineva", nu însă în sine şi fără referire la subiectul care contemplă. Această esenţialitate a spiritului în raportul de trei termeni, a tot ce ridică pretenţia la „frumuseţe", constituie caracteristica valorii spirituale în sînul frumosului.

Rămîne să adăugăm în plus că şi în aceasta se găseşte o înrudire manifestă cu valorile de bunuri ; şi anume, o a doua înrudire, alături de cea dintîi, indicată mai sus. Acolo, ca şi aici, există o raportare la un subiect şi o condiţionare a valorii prin prezenţa acestuia. Faptul că la valorile de bunuri putem avea şi o fiinţă vie lipsită de viaţă spirituală, „pentru" care subzistă valoarea, constituie doar o deosebire secundară ; lucrul principal este totuşi acelaşi : acest „pentru" însuşi, fără de care valoarea nu poate subzista.

Deosebirea este numai că la valorile de bunuri este vorba de un raport real faţă de subiect, fără referinţă la conştiinţa raportului ; aici, în schimb, de un raport caracteristic de conştiinţă. Aceasta înseamnă că : un „bun" este ceva pentru A cînd îi este —, sau numai îi poate fi — de folos, chiar şi fără ca A să ştie acest lucru şi să-l

recunoască ; ceva „frumos" însă este ceva pentru A cînd „pentru" intuiţia şi simţirea sa subzistă raportul de apariţie. Adică : dacă planul real din faţă al obiectului îi devine transparent şi succesiunea straturilor din spate îi apare într-însul.

Acest al doilea „pentru" este caracteristic subiectiv, aparţine unei conştiinţe spirituale. În această privinţă, valoarea estetică este cît se poate de deosebită de valoarea de bunuri. Se vede aici cum deosebirile cele mai importante îşi au rădăcina în relaţiile particulare şi cele mai delicate ale raporturilor esenţiale care le stau la bază.

c. *Valori de bunuri şi valori morale*

Ultimele precizări priveau deja poziţia valorilor estetice. Totuşi, cu ele am ajuns doar în pragul problemei. Pentru a ajunge cu adevărat pe urma acestor valori, este nevoie de un ocol mai mare : valorile morale, înainte de orice, sînt cele care trebuie incluse în considerare ; căci cu ele au valorile estetice iarăşi un raport deosebit. Pentru aceasta este mai întîi nevoie de cîteva precizări fundamentale privitoare la esenţa valorilor morale înseşi.

Pentru întemeierea celor ce urmează trebuie să trimetem, fireşte, la *Etică*. Aici pot fi enumerate punctele principale şi amintite totodată punctele de vedere esenţiale. Trei sînt, în prima linie, aceste puncte :

1. Valorile şi non-valorile morale au drept purtătoare exclusiv persoane, sau acte, atitudini, simţăminte ale persoanelor. Ele sînt valori aparţinînd în chip clar persoanelor şi actelor. Temeiul acestei exclusivităţi este că numai persoanele au libertate, şi numai în actele, atitudinile etc. ale lor se afirmă libertatea lor. Valoare morală însă are numai o comportare care nu este din constrîngere — sau prin necesitate naturală — aşa cum este, ci care ar putea fi şi altfel.

2. Valorile morale nu sînt relative la cineva „pentru" care ele sînt valori, cum este cazul cu valorile de bunuri. Acest „pentru" aparţine numai valorilor de bunuri care le sînt ataşate ; acestea nu sînt valori decît pentru cel căruia îi folosesc. Dar ele nu trebuie confundate cu valorile etice înseşi : echitatea lui A este un bun pentru B, care trebuie să trăiască împreună cu el ; bunul acesta revine lui B, valoarea echităţii însă este ea însăşi aceea a lui A. Ea subzistă independent de faptul dacă B o foloseşte, o vede, o recunoaşte, ba chiar dacă o înţelege sau nu.

3. Valori şi non-valori morale nu revin decît unor acte, atitudini şi simţăminte care, afară de lucruri, au de-a face şi cu persoane. Ele nu sînt deci legate numai de persoane ca subiecte şi purtătoare de

valori, ci şi de persoane ca obiecte ; după cum orice acţiune pasibilă de apreciere morală este o „acţiune asupra persoanelor“ ; mai precis : o operare cu lucruri în vederea unor persoane care sînt atinse de ele. Obiecţia că putem totuşi acţiona şi faţă de animale, cu dragoste sau fără inimă, nu schimbă nimic aici : căci, în chip manifest, părerea noastră e atunci că şi alte vieţuitoare decît omul au un anumit grad de personalitate.

Mai important decît aceste determinări fundamentale este raportul care domneşte între valorile de bunuri şi valorile morale. Acesta nu este epuizat prin distincţiile şi opoziţiile amintite ; tot astfel, nici prin intervenţia notată mai sus (sub punctul 2) a valorilor de bunuri „care le sînt ataşate“. Este vorba, dimpotrivă, de un raport esenţial, eminent pozitiv şi constitutiv pentru valorile morale ele însele. Îl putem reduce la următoarea formulă : toate valorile morale sînt întemeiate pe valori de bunuri ; şi anume, fiece valoare morală are ca presupoziţie o specie particulară de valori de bunuri. Totuşi, caracterul lor specific rămîne cu totul autonom faţă de valorile de bunuri care le servesc de fundament.

Lucrul acesta poate fi denumit legea de fundare a valorilor morale. Ea are însă nevoie de întemeiere. Prima parte a legii este lesne de întemeiat. Prin ce se deosebeşte acţiunea omului drept de aceea a unui hoţ, faţă de bunul străin nepăzit ? Prin faptul că cea dintîi respectă proprietatea străină, cea din urmă nu. Presupoziţia însă este că lucrul, bunul străin, are o valoare, şi anume o valoare de bunuri, pentru care el poate fi dorit ; dacă aceasta lipseşte, atunci lipseşte şi imboldul la furt, şi acţiunea celui cinstit nu se deosebeşte de loc de aceea a hoţului. Valoarea morală, şi tot astfel non-valoarea morală, este deci condiţionată de valoarea de bun a lucrului, adică fundată pe ea.

Tot aşa, cînd eu arăt complezenţă faţă de cineva, sau îi fac o plăcere : complezenţa, plăcerea reprezintă o valoare de bunuri pentru cealaltă persoană. De cele mai multe ori, ea va lua forma valorii unui raport de fapt *(Sachverhaltswert)* ; de ex. cînd ajut pe cineva sau îi fac un dar : valoarea intenţionată nu stă atunci în simpla valoare a lucrului, ci în faptul că lucrul este de folos persoanei — într-o valoare tipic proprie unui raport de fapt. Mai departe, condiţionarea prin valoarea de bunuri nu merge. Aceasta trebuie doar să fie prezentă, trebuie să se găsească la bază ; în tot restul, valoarea morală este independentă.

Aceasta priveşte a doua parte a legii de fundare. O putem rezuma la rîndul ei în trei puncte :

1. Valoarea morală, care este „întemeiată“ pe valoarea de bunuri, nu o include ca parte constitutivă a sa (ca element valoric)

în sine ; cu alte cuvinte : valoarea care întemeiază nu revine în cea întemeiată. Valoarea de bun a lucrului dezirabil nu este cuprinsă în valoarea echităţii ; căci cea din urmă revine persoanei omului drept, şi aceasta nu poate fi deloc dezirabilă în acelaşi fel ca lucrul. Valoarea morală este deci, în conţinutul ei, autonomă.

2. Înălţimea valorii morale este independentă de înălţimea valorii de bun care îi serveşte de fundament. Pilda „obolului văduvei" spune exact de ce este vorba ; pe temelia celei mai mici valori de bunuri se poate ridica cea mai înaltă valoare morală — cea mai mare capacitate de jertfă — ; şi, invers — mărimea jertfei nu este identică deloc cu mărimea valorii de bunuri.

3. Realizarea valorii morale este independentă de realizarea valorii de bunuri (în măsura în care este vorba de o astfel de valoare) ; mai precis : independentă de realizarea valorii raportului de fapt *. În acest punct este nevoie de o explicaţie particulară. Cînd voiesc să fac cuiva o plăcere şi îl surprind cu ceva, dar greşesc, adică fac ceva care îl contrariază, lucrurile stau astfel : valoarea raportului de fapt, pe care o aveam în gînd, nu se realizează (bucuria pe care voiam să i-o fac) ; totuşi, voinţa, intenţia este şi rămîne moral-valabilă, în măsura în care ea era adevărată.

Aceasta înseamnă că am voit-o în mod serios, şi nu doar am dorit-o. Adevărata intenţie importă, miza pusă în joc. Rezultatul, în schimb, poate ieşi altfel. „Plină de dragoste", în pregătirea unei bucurii, este în genere numai intenţia, simţămîntul. Într-însa, valoarea morală poate fi deja perfect realizată, chiar fără ca în rezultatul acţiunii să se realizeze valoarea raportului de fapt care fusese intenţionat.

Rezultatul este că întreaga dependenţă a valorii morale în raportul de fundare se limitează la pura prezenţă a valorii de bunuri, în intuiţie ; dar nici conţinutul valorii morale nu este determinat printr-însa, nici nivelul ei valoric, nici realizarea ei.

d. *Valoare intenţionată şi valoare a intenţiei*

Rezultatul acesta este foarte remarcabil. El trage după sine un întreg şir de consecinţe care se întind mai întîi numai asupra eticii, pe urmă însă privesc şi estetica. Pentru îmbrăţişarea lor, care nu este uşoară, trebuie şi cele dintîi luate în considerare aici, deşi ele nu au direct nimic de-a face cu estetica.

Raportul de fundare a arătat că în fiece intenţie sau acţiune etică

* Precizări asupra acestor trei puncte în *Ethik*, ed. 3, 1949, cap. 60 e.

participă două valori cu totul diferite, o valoare de bunuri şi o valoare etică, şi anume într-un raport de dependenţă foarte precis. Aceste două valori nu coincid, în chip manifest, niciodată. Dar şi aceasta este numai o jumătate a adevărului, cealaltă jumătate stă într-o a doua lege : în fiece acţiune, în fiece voinţă, în fiece intenţie etică, valoarea sau non-valoarea morală nu se găseşte în direcţia intenţiei, nu este o valoare intenţionată, nu este scop al acţiunii, ci numai apare într-însa, în intenţie, care e purtătoarea ei ; este deci valoarea acesteia, valoare a intenţiei. Legea aceasta, legea lui Scheler, poate fi exprimată şi astfel : scop al acţiunii nu este valoarea morală, ci valoarea bunurilor — mai precis, valoarea raportului de fapt ; valoarea morală apare „pe spatele, pe suportul actului". În raportul acesta, valoarea intenţionată este cea care serveşte de fundament ; valoarea intenţiei, cea care este fundată. Şi întrucît cea din urmă este valoarea morală, lucrurile corespund exact legii raportului de fundare.

Întemeierea acestui fapt este simplă, nu coincide însă cu cele trei neatîrnări ale raportului de fundare, ci are un caracter pur etic. Cine vrea să facă o bucurie unui om, nu acţionează pentru a fi plin de dragoste — oarecum, pentru a se vedea pe sine împodobit cu predicatul acesta valoric —, ci exclusiv pentru a-i procura bucurie ; de pildă, pentru ca darul să-i fie de folos. El se gîndeşte la celălalt, nu la sine, nu vrea nimic pentru sine ; şi, tocmai, numai în măsura în care se gîndeşte la celălalt, el este plin de dragoste. Dacă în tăcere el se gîndeşte totuşi cumva la sine — fie la avantajul său, fie chiar la felul cum se prezintă el sub aspect moral —, atunci acţiunea lui nu mai e deloc plină de iubire.

Cine acţionează de dragul virtuţii sale proprii nu ajunge de obicei la ea. Virtutea aparţine aceluia care aduce cu sine intenţia potrivită. Aceasta însă este atitudinea orientată către valoarea raportului de fapt (cel corect, natural). Intenţia directă îndreptată spre valoarea etică obişnuieşte tocmai să o distrugă, întrucît ea turbură intenţia de care este legată valoarea ; la extrem, ea duce la narcisism şi la fariseism. Fireşte, nu trebuie împins lucrul la limită. Imposibilă în sine, intenţia directă a valorii morale nu este.

Şi despre aceasta ne putem convinge : în toate actele de educaţie morală sînt intenţionate direct valori morale. Dacă educaţia morală se poate întinde la toate valorile morale, aceasta este o cu totul altă întrebare : vitejia, dragostea, capacitatea de jertfă sînt greu de inculcat prin educaţie ; vrednicia, constanţa, dragostea de ordine, stăpînirea de sine şi controlul propriu pot fi, fără îndoială, atinse în mai mare măsură pe calea îndrumării pedagogice, — în anumite limite, desigur, şi simţul răspunderii, fidelităţii, simţul dreptăţii etc. Există deci nu puţine valori morale care pot fi direct intenţionate.

Acelaşi lucru este valabil pentru orice fel de autoeducaţie, cum este ea exercitată de adult. Ba este valabil deja pentru orice fel de autocritică, de remuşcare, de reflecţie asupra noastră, de revenire, ca şi pentru orice fel de „urmare" conştientă a unui prototip. „Voim" să fim aşa cum este modelul.

Totuşi, un lucru trebuie luat oricum în seamă : legea rămîne păstrată, în măsura în care valoarea morală la care se tinde nu este identică — sau nu este identică în întregime — cu valoarea morală a acestei străduinţe. Pedagogul acţionează asupra elevului poate din conştiinţă a datoriei, din dragoste, sau din dăruire etică faţă de popor şi de stat ; acestea nu sînt aceleaşi valori morale ca cele pe care se străduieşte să le inculce elevului — de pildă, continuitatea, dragostea de ordine etc. Valoarea intenţiei este şi aici alta decît valoarea intenţionată. Şi acelaşi lucru este valabil în largă măsură despre autoeducaţie.

Toate acestea nu sînt, în locul acesta, simple digresiuni. Ele arată, dimpotrivă, cît de adînc sînt legate între ele clasele de valori eterogene. Şi lucrul acesta este esenţial şi pentru problema valorilor estetice. Căci nici ele nu plutesc în aer, ci sînt legate surprinzător de strîns şi de caracteristic cu alte clase de valori.

În legătură cu valorile morale, să mai amintim aici, de aceea, încă ceva. Întrucît nu stă în esenţa lor să fie intenţionate, în timp ce comportarea etică este totdeauna intenţională — morala este chiar o sumă de porunci care trasează direcţii ale intenţiei —, de aceea rămîne să răspundem la trei întrebări :

1. Care sînt valorile morale ce pot fi poruncite ?
2. Pentru care merită să ne străduim în sens deplin ?
3. Care se pot realiza prin străduinţa noastră ?

Răspunsurile nu pot fi date în chip sumar, ci se diferenţiază după valori şi grupe de valori singulare. Aceasta înseamnă că, aici, orice legitate sesizabilă a domeniului valorilor ne părăseşte.

ad. 1. Poruncite — cu alte cuvinte, capabile să ia formă imperativă — pot fi, în chip manifest, valorile pe care le-am numit mai sus inculcabile prin educaţie : de pildă, hărnicia, continuitatea, simţul ordinii, în largă măsură şi autodisciplina, stăpînirea de sine şi chiar echitatea. Printre cele ce nu pot fi poruncite s-ar afla dragostea, încrederea etc.

ad. 2. Merită să ne străduim, în genere, pentru cele mai multe valori morale, totuşi rămîne primejdios să năzuim spre ele în chip direct ; etosul se poate transforma atunci în contrariul lui, şi, în mod obişnuit, ele nu trebuie să fie obiect de străduinţă. Cu adevărat de nestrăduit este valoarea individualităţii. Aceasta trebuie să se realizeze de la sine, dacă ea este în genere realizabilă în viaţă ;

cine se străduiește după ea, ca după o țintă urmărită, este totdeauna în pericol să nu o atingă. Mai degrabă, alți oameni îl conduc spre ea. Aici se găsește o paralelă în domeniul valorilor de bunuri : fericirea, spre care putem fără îndoială să năzuim, dar care nu poate fi realizată prin străduință. Cel care se străduie după fericire o distruge aproape cu necesitate.

ad. 3. Realizabile sînt, în afară de puritate, fără îndoială, toate valorile morale ; realizabilă prin străduință, în orice caz, puritatea (respectiv, ingenuitatea) nu este. Ea nu poate fi decît pierdută, dar nu redobîndită. Același lucru este valabil despre cîteva valori înalte de bunuri : tinerețe, frumusețe, nevinovăție.

e. *Problema metafizică a valorii*

Trebuie să spunem cu toată claritatea că în toate aceste reflecții s-a lăsat intenționat la o parte problema metafizică a valorii. Aceasta constă în întrebarea despre modul de a ființa al valorilor, despre sensul și originea valabilității lor și despre relativitatea sau absolutul lor. Nu că acestea nu ar fi întrebări importante ; numai că, pentru legăturile problemelor discutate, nu ele sînt cele care decid ; ele rămîn indiferente față de acestea.

La clasele inferioare de valori, problema ființării și a valabilității este ancorată cu totul univoc în raporturile reale ale ființei. Un „bun" este ceea ce e avantajos unei ființe vii sau unui om, un „rău" ceea ce le este dezavantajos sau periculos. Acestea sînt raporturi clare, obiective ; omul, pe care în viață ele îl împresoară din toate părțile, nu este în stare să schimbe ceva dintr-însele. Fără îndoială, anumite bunuri pot deveni, odată cu împrejurările schimbate ale vieții, rele — și invers. Aceasta apare ca o relativitate, dar nu este. Căci cînd situația generală se schimbă, același lucru nu mai este același. Cu deosebire, raportul de fapt nu mai este. Toate în viață depind deja ontic unele de altele, și lucrul singular, luat pentru sine, nu este aceea ce el este.

Așa stau lucrurile cu valorile de bunuri. Nimic altceva nu le stă la bază decît utilitatea pentru subiect. Și anume, indiferent dacă utilitatea este intenționată, sau dacă este lipsită de scop ; prima situație se prezintă în cazurile rare, în care în spatele ei se află o acțiune conștientă omenească — situația din urmă este cea obișnuită, finalitatea accidentală —, în felul în care semințele unor ierburi anumite, deși nu sînt concepute pentru om, devin, cînd el înțelege valoarea lor nutritivă, cele mai mari „bunuri" pentru el.

Tot atît de inofensivă este problema ființării la valorile plăcerii. Acestea nu pretind la obiectivitate ; în sfera lor de subiectivitate

însă, ca pure valori ale sentimentului, ele sînt suverane și nu sînt supuse nici unei relativități. Căci orice raportare nu poate fi aici decît o raportare la excitantul real al plăcerii sau neplăcerii ; și, după starea sau înclinația subiectului sensibil, gradul plăcutului și al neplăcutului este aici foarte deosebit. Relativitatea aceasta — aceea a raportării exterioare — este de la sine înțeleasă ; ea nu pune în primejdie specificul valorii plăcerii, autonomia și independența ei, în nici un fel.

Nici la valorile vitale, problema ființării nu face nici o dificultate. Faptul că sănătatea, puterea, suplețea, reactivitatea iute și sigură, siguranța stabilă a instinctelor au la un animal valoare înaltă de viață este un raport de ființare și de finalitate tot atît de simplu ca și acela al valorilor de bunuri, și nu are, ca și acesta, nevoie de nici o altă întemeiere. Ba, strict vorbind, aceste proprietăți nu sînt nimic altceva decît bunurile interioare naturale ale ființei vii. Ele ar putea fi deci numărate printre valorile de bunuri. Cel puțin se vede aici cum întregile clase de valori ale valorilor de bunuri și ale valorilor vitale trec unele în altele, fără graniță tranșantă.

O problemă cu adevărat metafizică apare cînd ne întrebăm ce face viața însăși valoroasă — atît de valoroasă, încît lucrul acesta nici nu se mai discută, ci, invers, tot restul din ceea ce există în lume urmează să se împartă în bunuri și rele, prin raportarea lor la ceea ce e viu. Ceva atît de prețios *(Wertvolles)* este o valoare în sine *(Eigenwert)*. Dar valoarea în sine nu mai poate fi derivată din raporturi de ființare. Și nici din finalități. Valorile în sine nu pot fi derivate. Și cînd sînt îndreptățite, ele sînt absolute.

Aici s-a încercat mult, în toate direcțiile. Cea mai simplă a apărut o întemeiere teleologică ; o fundamentare ascendentă a valorii vitale pe valorile spirituale, așadar pe viața spirituală însăși. Ontologic însă, lucrul este puțin satisfăcător, dacă viața ar urma să existe numai „de dragul spiritului", căci ea există de o mie de ori și fără spirit, și cu totul independent de acesta.

Pentru întrebări de felul acesta nu mai există fenomene din care să se poată scoate un răspuns. Adevărul este că : nu avem alt argument pentru valoarea proprie a vieții, nu avem nici un alt indiciu pentru ea, decît sentimentul nostru valoric, care afirmă viața fără echivoc, dar neagă moartea și declinul.

Acesta este un fapt care poate fi interpretat deopotrivă subiectiv ca și obiectiv. În primul fel, întrucît noi înșine sîntem ființe vii, și tot ce viețuiește are în sine afirmarea de sine ca trăsătură esențială ; în cel din urmă însă, deoarece ființa vie constituie stratul mai înalt de ființare, față de ceea ce este lipsit de viață ; și am

putea, fără îndoială, să ne imaginăm că odată cu „înălţimea“ făpturii ontice ar ţine pas şi înălţimea valorii care îi revine.

Totuşi, o astfel de interpretare este un simplu joc, faţă de dificultatea fără fund în care cădem la valorile morale, îndată ce ne punem întrebarea privitoare la modul lor de fiinţare şi la ceea ce face forţa valabilităţii lor. Căci aici nu mai este vorba de valori care rezultă din conexiunile fiinţei şi care nu sînt, în chip manifest, decît reversurile acestora, ci de valori care se pun în opoziţie cu fiinţa şi exprimă un „trebuie“, pun cerinţe care pretind de la om urmare absolută, fără a putea fi ele însele reduse la altceva.

Nici aici nu avem altceva pe care să ne putem sprijini, decît sentimentul nostru al valorii. Dar sentimentul valorii nu vorbeşte în orice condiţii, el tresare numai acolo unde este trezit, unde maturitatea omului ajunge la contactul cu domeniul valorii. Mărturia lui este diferită la omul tînăr şi la cel matur, la oameni aparţinînd unor popoare diferite şi unor medii diferite — înainte de orice, însă, în epoci istorice diferite. Relativitatea acestei singure mărturii sigure pe care o avem pare atunci să se întindă, în cele din urmă, asupra subzistenţei şi valabilităţii valorilor etice înseşi şi să le facă oscilante. Ceea ce pare să-şi găsească confirmarea în pluralitatea „moralelor“.

Aici abia se arată întreaga gravitate a problemei metafizice a valorii, căci etosul omului depinde complet de valabilitatea supraistorică a valorilor morale. O soluţie s-a găsit pînă acum numai în sensul că o oscilaţie a sentimentului valorii nu trebuie să însemneze o oscilare a valorilor înseşi : mai ales dacă ea prezintă abateri numai în sensul negativ. Căci sentimentul valorii nu exprimă niciodată lucruri contradictorii : el nu contestă niciodată valori care să fi fost recunoscute de el, chiar dacă în alte vremuri ; şi mai ales niciodată nu le schimbă ştampila, în non-valori — în acest punct, teoria lui Nietzsche despre o „reevaluare“ *(Umwertung)*, o „inversare a tuturor valorilor“ a fost o neînţelegere —, sentimentul valorii, dimpotrivă, nu poate decît să „dea greş“, poate să înceteze, să fie obtuz în anumite puncte sau, cum spune cealaltă metaforă : să fie orb pentru valori. Aceasta explică complet relativitatea istorică. Căci, în chip manifest, timpuri şi naţiuni diferite sînt, în diferite zone ale domeniului valorilor, oarbe pentru valori, şi totdeauna numai în cîteva „deschise viziunii lor“.

Aspectul afirmativ, felul de a fiinţa al valorilor înseşi şi „valabilitatea“ lor dincolo de condiţionarea temporală — în măsura în care aceasta urmează să mai însemneze şi altceva decît recunoaşterea lor —, nu este lămurit în acest fel. Aici, problema metafizică a valorii subzistă mai departe în chip nelimitat.

CAPITOLUL 28. POZIŢIA FRUMOSULUI ÎN DOMENIUL VALORILOR

a. *Încercări de reducere*

Esenţa valorilor estetice este în multe privinţe mai lesne de determinat decît a celor etice. La ele dispare înainte de orice apăsarea problemei metafizice. Nu în sensul că esenţa lor n-ar fi ascunsă şi plină de enigme, care conţin atîtea probleme metafizice (insolubile) ; dar lucrurile acestea nu sînt aici actuale, deoarece valoarea estetică nu stabileşte o cerinţă, nu porunceşte nimic ; aşadar, nu ridică nici probleme controversate cu pretenţia autonomiei sale.

Valoarea estetică are faţă de om poziţia inversă : ea îi face daruri, ea îi vine în zbor şi se dovedeşte astfel ca un „bun". Fără îndoială, ca un bun atît de specific, încît nu-l putem subsuma pur şi simplu printre bunuri. Deşi, în măsura în care, odată intuită de artist, ea pune acestuia cerinţe care merg departe şi pot lua caracter de destin, cerinţa aceasta totuşi nu este de ordin moral, şi artistul rămîne principial liber să îşi aleagă alte teme.

Teorii estetice unilaterale — mai ales cele care sînt determinate de arta poeziei şi de istoria ei — au încercat să reducă valorile estetice principial la valori etice. Ele se sprijină mereu din nou pe faptul că este vorba de o reprezentare a umanului, şi anume mai ales a fondului moral din om (înţeles în sens larg), şi că nu ne mulţumeşte decît o operă în care latura valorii etice îşi dobîndeşte cu adevărat dreptul ei. Lucrul acesta nu trebuie înţeles în sens îngust : în dramă şi în roman nu e nevoie să „biruiască" binele ; dar înfrîngerea lui trebuie totuşi înfăţişată astfel, încît simpatiile să se găsească de partea binelui. Altfel, poetul nu ne produce efectul „frumosului", ci ne respinge.

Pînă în timpul nostru, concepţia aceasta revine mereu din nou, de cele mai multe ori ascunsă în spatele unei respingeri exterioare. Ea se menţine atît de tenace, deoarece argumentul din urmă este complet îndreptăţit (acela că simpatiile trebuie să se afle de partea „binelui"). Numai că nu se observă că printr-însul, teza nu este dovedită ; se poate, în adevăr, foarte bine să se găsească aici o condiţie prealabilă, necesară pentru ivirea unei valori estetice în poezie, fără ca totuşi această condiţie unică să constituie deja valoarea respectivă. Vorbind concret : fără simpatie pentru latura moralmente justă, nici o frumuseţe în poezie ; dar nici numai cu ea singură. Ţin de ea, în plus, cu totul alte calităţi ale modelării poetice, pentru care sentimentul etic just este numai o condiţie prealabilă.

Se înţelege, putem proceda cu mult mai multă rigoare faţă de un atare amestec al valorilor şi de „reducerea" la alte valori. Am

căutat numai să abordăm problema în domeniul unde s-ar putea vorbi cel mai mult în favoarea reducerii la valori etice. Dincolo de acesta duc alte considerații : înainte de toate, aceea că există și alte arte decît poezia, și alt frumos decît acela al artelor : un frumos care nu ține de om și care, chiar din această cauză, nu se poate reduce la valori etice. Căci valorile estetice pot aparține la tot ce este — cele etice însă, numai omului. Sau nu cumva trebuie să contemplăm un stejar frumos, un elan bătrîn, malul izvorului în pădure, o constelație, sub unghiul unei „umanități ascunse" în ele, pentru a le simți frumusețea ?

Aici ajungem foarte repede *ad absurdum*. Și cu aceasta, teza este deja eliminată — fără să mai recurgem la artileria grea a artelor care nu țintesc la reprezentare. Trebuie însă să observăm că relația valorilor estetice — cel puțin a unora din ele — cu valorile morale, nu este cu aceasta lichidată. Ea este însă cu totul alta.

Trebuie să prevenim, în legătură cu aceasta, încă o dată pericolul sistematicii estetice hegeliene. Deși acolo, „aparența ideii" *(Scheinen)* este apreciată just, în măsura în care este vorba de apariție *(Scheinen)* —, totuși, accentul în dezvoltarea teoriei cade pe Idee, și anume pe conținutul Ideii. Și, dacă privim mai de aproape, găsim că acest conținut este aproape în întregime moral. Ceea ce duce la teza că valorile estetic-poetice trebuie reduse la cele etice.

Mult mai bună este teza esteticii lui Cohen : „natura și moralitatea sînt coborîte la rolul de material al artelor". În aceasta este conținut raportul presupoziției ambelor domenii, fără să se acorde valorilor proprii celor două laturi o poziție superioară. Poate că singură respingerea încăpățînată a conceptului valorii de către neokantianism a împiedicat determinarea raportului fundamental, care fusese aproape atinsă.

Lucrul principal în toate acestea este și rămîne acela că : valoarea estetică nu este o valoare a actului, ci o valoare a obiectului, în timp ce valoarea morală este esențial a actului. Chiar dacă, într-un obiect estetic, anumite acte fac și ele parte din suportul valorii estetice, ca de pildă în domeniul dramatic, pe toate treptele lui, totuși actul este aici numai un membru al unui întreg, și valoarea sau non-valoarea lui morală nu este valoarea sau non-valoarea lui estetică.

Și, pentru a termina aceste considerații : nu ceea ce este uman interior și de ordin sufletesc, ca atare, este frumos, ci cu desăvîrșire numai apariția lui sensibilă în ceea ce se poate vedea sau se poate reprezenta vizual (aceasta în arta poeziei). Tot astfel, într-un chip

viu : „frumos“ este în el un joc determinat de linii, sau un ritm al mişcării, nu fiindcă într-însul se străvăd valori morale ale interiorului, sau se exprimă calităţi sufleteşti superioare, ci fiindcă în genere apare într-însul un interior modelat şi ascuns, de care atîrnă deopotrivă valoarea şi non-valoarea morală.

O concepţie răspîndită este şi reducerea valorii estetice la finalitate. Concepţia aceasta nu provine de la Kant. Kant a atras-o doar în planul transcendental, a introdus finalitatea „pentru“ subiect, acolo unde din timpuri vechi stătuse finalitatea ontică a unui lucru în sine însuşi. Se înţelegea cea din urmă ca desăvîrşire a naturii — în spatele căreia, după părerea care predomina în genere, trebuia să se afle finalitate adevărată, reală. Natural, gîndul se îndreaptă în prima linie către fiinţele vieţuitoare, şi printre acestea, iarăşi, către om. Teleologia aceasta interioară a fiinţelor vii stătea la baza monadologiei, şi odată cu ea o luase Kant de la Leibniz (prin M. Knutzen şi alţii).

Critica puterii de judecată a încercat aici, tîrziu dar clar, să cureţe terenul. Numai astfel trebuie înţeleasă şi legătura între puterea de judecată „estetică“ şi cea „teleologică“ : chiar în minunea organismului animal nu trebuie să admitem scopuri constitutive, cu atît mai puţin în obiectele pe care le numim „frumoase“, şi care totuşi nu au decît pentru noi însuşirea minunată de a ne smulge un sentiment de plăcere lipsit de orice interes practic !

Gîndul acesta este conturat atît de riguros critic, încît nu i se poate reproşa nimic. Dacă explicarea mai departe a lui Kant, cu „jocul imaginaţiei şi al intelectului“, se potriveşte —, aceasta este o altă chestiune. Dar ea nu schimbă nimic în ideea de bază.

Numai că nu trebuie să ne ascundem faptul că şi această idee de bază spune doar foarte puţin despre esenţa frumosului. În fond, finalitatea este, pentru contemplarea şi pentru plăcerea subiectului, un lucru de la sine înţeles. Căci ea nu înseamnă, cînd în spatele ei nu se află nici un scop real determinant, nimic altceva decît ceea ce spune fenomenul însuşi : că obiectul este astfel alcătuit, încît el reţine asupra lui contemplarea şi produce acea plăcere specifică, desprinsă de orice alt interes.

Şi astfel ia naştere în problema estetică a valorii situaţia curioasă după care : la un examen serios trebuie astăzi încă să aprobăm teza de bază kantiană, fără să putem ascunde că pentru adevărata problemă a frumosului abia dacă s-a cîştigat ceva printr-însa. Ne ajută puţin să ştim că nici un intelect suprauman nu se află aici la lucru, urmărindu-şi scopurile sale cu noi, mai ales că, în arte, cel care creează este, fără îndoială, condus de scopuri.

Ce trece în locul puterii teleologic-ordonatoare a naturii, în care se credea mai înainte, de ce fel este stăpînirea diversității în unitatea intuitivă a frumosului naturii, nu aflăm pe calea aceasta doar critică.

b. *Lipsa de utilitate a frumosului și luxul vieții*

Printre determinațiile kantiene este una care poate fi de folos analizei valorice a frumosului : dezinteresarea plăcerii, a desfătării. Lucrurile stau în felul că noi nu avem decît modalitățile actului de valorificare ca semne ale specificității valorice, și trebuie să o concludem dintr-însele. În dezinteresare, Kant a nimerit o astfel de caracteristică a actului ; ei trebuie să-i corespundă, fără îndoială, și o caracteristică a valorii. Care este această caracteristică ?

Dacă ne gîndim că „interes" aici înseamnă orice fel de utilitate sau de putință de a folosi pentru scopuri practice, ca și pentru scopuri teoretice, atunci este clar că prin dezinteresarea plăcerii este înlăturată orice fel de valoare de bunuri și orice fel de valoare instrumentală în vederea unui scop, așadar, finalitatea pentru ceva.

Valoarea frumosului poate fi astfel determinată în mod nemijlocit drept valoare a ceva „lipsit de scop" — adică, potrivit cuvîntului, a ceva care nu există de dragul unui scop —, și ca valoare a ceva „lipsit de utilitate" ; mai precis ar trebui să spunem : valoarea a ceva „nefolositor în sine". Ultima expresie este luată de la Nietzsche, care o folosește pentru ideea sa de „virtute a dăruirii" *(schenkende Tugend)*. Determinările date acolo se potrivesc aici exact. El spune în pilda cu aurul : el este „necomun", „luminează" și „este blînd în strălucirea lui", „se dăruiește totdeauna".

Toate acestea sînt caracteristice pentru valoarea veritabilă estetică — cu deosebire, dăruirea de sine. Valoarea estetică este în viața practică nefolositoare ; ea ne e dată ca ceva ce se află „deasupra nevoii", adică nu este necesară la nimic. Dacă ea face plăcere și dă strălucire vieții, lucrul este în adevăr mare și dă poate întregii vieți sens ; totuși, e ceva „nefolositor", — luînd expresia în sensul strict al cuvîntului de : ceva ce nu poate fi folosit la altceva. Căci stă în esența valorii în sine, absolute, să nu servească la nimic altceva. Altfel, nu ar mai fi o valoare în sine. În schimb, poate fi în serviciul ei foarte bine altceva, poate toate celelalte lucruri.

Astfel văzută, dezinteresarea nu exprimă nimic decît valoarea intrinsecă absolută, ireductibilă la altceva, a frumosului. Aceasta este doar o confirmare a ceea ce presupunem tacit cînd intrăm în estetică. Ceva nou nu am spus cu aceasta. De aceea nici nu este cuprinsă aici

o determinare cu adevărat pozitivă a valorii estetice fundamentale. Şi pe această latură rămînem în cele din urmă, la Kant, cu mîna goală. Determinările sale sînt formale şi critice, şi în măsura aceasta constituie o îndrumare, nu duc însă la nici o ţintă concretă.

În plus, determinarea aceasta negativă a valorii estetice nu este nici fără pericol. Ea a fost deseori luată în sensul că frumosul, şi odată cu el artele în întregime, ar constitui în viaţa noastră un lux. Atunci era uşor să se prezinte situaţia în felul că întreaga viaţă artistică, împreună cu creaţiile ei, este ceva de prisos, cu care nevoile şi seriozitatea sau lupta vieţii nu se împacă. Ba, latura „jocului" în arte are în adevăr gustul acesta particular de superfluitate şi de uşurătate.

În faţa acestor lucruri trebuie să menţinem că : „lipsa de utilitate" nu este superfluitate ; tocmai lucrurile cele mai înalte sînt lipsite de utilitate, *fiindcă* sînt cele mai înalte. Tot ce este dătător de sens este, în sensul acesta, „fără utilitate" — şi valorile etice intrinsece, mai ales cele mai înalte. Aşa este alcătuită lumea, începînd de jos : viaţa nu este utilă naturii lipsite de viaţă, spiritul nu este util organismului ; dar ambele, odată apărute, introduc sens şi semnificaţie în viaţă.

La fel este situaţia frumosului, potrivit caracterului său valoric specific : el nu este util nici vieţii organismului, nici vieţii spiritului, dar cea din urmă îşi găseşte, fără îndoială, într-însul o culme care luminează cu razele sale toată întinderea ei. Şi în această măsură, iarăşi, de la frumos pot porni cele mai mari efecte în lumea spiritului. Pentru aceste efecte, „utilitate" este o expresie mult prea măruntă. Căci este vorba de o atribuire de sens. Este deci mult prea puţin, să se opună acestei inutilităţi existenţa unei anumite „funcţii culturale", a frumosului (de pildă, a unei funcţii educative). Este vorba aici de ceva mult mai mare.

Determinaţiile acestea constituie aspectul exterior al valorii estetice. Inutilitatea — „luxul în viaţă" — corespunde exact desprinderii alcătuirii care poartă valoarea, de contextul vieţii, izolării, scoaterii în relief şi fenomenului încadrării. Atribuirea de sens, în valoarea proprie, care se întoarce iarăşi în avantajul vieţii reale, corespunde legăturii mai adînci cu viaţa în creaţia artistică, precum şi în contemplare şi în gustare ; ea răspunde totodată faptului că tocmai efectele cele mai înalte şi cele mai desprinse de realitate sînt acelea care provin din viaţa cea mai puternică şi mai dinamică a spiritului.

Acestea sînt lucruri care, văzute din perspectiva cercetărilor părţii I a noastră, au doar caracterul de consecinţe. Totuşi, se poate pune întrebarea : în ce constă aici consecinţa ? Ea stă în ceea ce ur-

mează : obiectul frumos s-a dovedit acolo ca o alcătuire de straturi, în care numai primul strat, planul din față, este real, toate straturile următoare însă sînt pură apariție. Frumusețea nu atîrnă acolo nici de planul singur din față, nici numai de straturile planului din spate, așadar nici de real, nici de ireal, ci de legătura specifică a ambelor, adică de raportul de apariție ca atare. Propozițiile acestea sînt doar recapitulații ; ele au constituit teza principală în teoria obiectului estetic.

Ce urmează de aici pentru caracterul valoric al frumosului și pentru poziția valorilor estetice în domeniul valorilor în genere ? Faptul că valoarea estetică nu este valoare a ceva absolut real, sau existînd în sine, cum e socotită aceea a valorilor de bunuri, a valorilor vitale și a valorilor etice, ci valoare a ceva ce nu constă decît în apariție, așadar valoare a ceva ce are ființă numai pentru noi — s-ar mai putea spune : valoare a ceva ce e numai obiectualitate ca atare. Aceasta este iarăși pură consecință a ceea ce am spus mai înainte. Dar formularea este atît de concisă și atît de centrală în ponderea ei, încît este nevoie de o explicitare în amănunt. Căci ceea ce este afirmat aici este ceva unic în domeniul valorilor.

Pentru toate clasele de valori, altminteri, este valabil că realizarea unei valori constituie ea însăși o valoare : pentru valorile estetice, lucrul acesta nu este valabil ; valorile estetice în genere nu sînt realizate. Căci obiectele cărora le aparțin ca fiind purtătoarele lor, nu sînt obiecte reale, ci au un mod de ființare mixt ; numai planul din față este real, totuși, el reprezintă numai un minimum în ele ; tot restul — toată succesiunea de straturi către interior — este și rămîne ireal. Valoarea nu atîrnă însă nici măcar de acest plan din spate, ci numai de apariția însăși.

Astfel, aici domnește opoziția cea mai extremă în esența valorii, comparată cu valoarea a ceva util, a unui bun, a vieții și a funcțiilor vieții, a acțiunilor și a simțămintelor umane : pretutindeni, lucrul principal este realitatea purtătorului valorii, și pretutindeni valoarea dă naștere din ea la tendințe și la acte care țintesc la realizarea ei. Chiar cu privire la valoarea de adevăr, lucrul acesta se potrivește. Numai cu valoarea estetică, lucrurile stau altfel : ea este și rămîne valoare a apariției.

Aceasta nu se schimbă nici acolo unde ne găsim la hotarul adevăratului raport de apariție, în straturile exterioare ale artelor care nu reprezintă și în ornamentică. Hotarul acesta, în adevăr, nu spune că apariția în genere încetează, ci doar că aici nu mai apar conținuturi de alt fel. Chiar expresia de „joc pur al formei" ne poate instrui asupra acestui fapt.

„Jocul“ este opus față de serios (de seriosul vieții practice) ; el cu deosebire, nu țintește la realitate, ci numai la desfășurarea formei suverane într-un material pe care forma îl fixează. Realitatea este aici lucru secundar și nu se întinde, totdeauna, decît atît cît se întinde materia. Jocul în genere este un „lux al vieții“, chiar dacă un lux frumos și dătător de sens, ceva în sine „nefolositor“. Despre jocul pur estetic cu forma — unde nu se găsesc, ca altminteri, forțe vitale tinzînd să se exercite, să se destindă, să se desfășure —, lucrul acesta este valabil în mod deosebit. „Jocul“ acesta este deci, din capul locului, înrudit cu raportul de apariție, potrivit modului de ființare.

c. *Fundarea valorilor estetice pe valori morale*

Ceea ce nu se poate determina direct, în sine însuși, se poate determina din raportul său cu fenomene învecinate, mai bine cunoscute. Lucrul acesta este valabil în măsură înaltă pentru valorile estetice, și în mod special pentru valoarea lor de bază, frumosul. Există, întocmai ca la valorile morale, în afară de atare ocoluri, doar apelul la sentimentul valorii. Este nevoie deci să urmărim raportul valorii estetice față de cea morală și de cea vitală : în anumite domenii ale frumosului, chiar față de valoarea bunurilor și de valoarea plăcerii.

Aici ne lovim de un fenomen care *a priori* nu era de așteptat : raportul de fundare revine. Am cunoscut acest raport la valorile morale. Acolo, el subzistă în mod general între ele și valorile de bunuri, respectiv, valorile raporturilor de fapt ; el își are rădăcina în faptul că, în actul moral, valoarea intenției nu este identică niciodată cu valoarea intenționată, ci „apare pe suportul intenției“ (cf. cap. 27 c și d).

Se înțelege că raportul nu se poate reîntoarce aici în aceeași formă. Despre o intenție de gen activ, comparabilă în vreun fel oarecare, nu este vorba. Fundarea va trebui deci să fie cu totul diferită. În ce o privește, vom spune deocamdată numai următoarele : dacă este adevărat că natura și moralitatea devin material al artelor, atunci trebuie să fie adevărat totodată că valorile care zac în raporturile naturii și în cele uman-morale devin aici „material“. Aceasta însă se leagă exact de problematica autonomiei estetice a valorilor, de la care am plecat.

Să ne amintim : greșeala care ne este aici atît de aproape constă în substituirea unor valori morale valorilor estetice. Aceasta se întîmplă pretutindeni acolo unde o artă face din om, împreună cu întreaga lui viață morală, materialul ei. Cînd epopeea înfățișează eroul

în strălucirea generozității sale, cititorul cade aproape necesar pradă iluziei că valoarea aceasta morală a eroului constituie valoarea artistică a poeziei. Același lucru este cazul pretutindeni în dramă ; cel mai puternic în tragedie, unde simpatia pentru cel bun este și mai mult potențată prin prăbușirea lui.

Aici este vorba în mod clar de un raport fundamental între valoarea estetică și cea etică. Iluzia de care am pomenit duce la o identificare a claselor de valori. Acesta nu poate fi adevărul, întrucît aceleași forme de artă, în creația poetică, înfățișează cu totul la fel și degradările și laturile de umbră ale vieții morale — altfel, ele ar ajunge lipsite de adevăr —, cu deosebire romanul : și totuși, valoarea lor artistică nu suferă din această cauză.

Care este deci adevăratul raport fundamental al celor două clase de valori ? Să ne oprim la dramă. Valorile estetice de care este vorba mai întîi aici sînt cele ale dramaticului însuși, ale vitalității scenice, ale plasticității conflictului și tensiunii, ale încordării și ale deznodămîntului ; dincolo de acestea, valorile omenesc-amabilului, ale eroicului, tragicului etc. Să ne întrebăm așadar : cu ce contribuie valorile și non-valorile proprii materialului și preluate în elaborarea modelării, la realizarea acelor valori estetice ?

Răspunsul trebuie să fie că : ele sînt presupozițiile lor. Tensiunea cu adevărat dramatică nu poate fi în genere resimțită decît de cel care „stă de partea cea dreaptă“, în sentimentul valoric moral ; care deci simte „cu“ personajul, viteaz și generos, totodată „împotriva“ celui invidios și perfid. Dacă spectatorul este insensibil, lipsit de maturitate, orb pentru valori (*wertblind*) în vreunul din punctele acestor valori și non-valori morale, atunci nu-i scapă, de pildă, numai morala lucrului, ci situația dramatică însăși, încordarea, strîngerea nodului, și, ca urmare, și peripeția și deznodămîntul — pe scurt, tot ceea ce constituie valoarea specific estetică a dramaticului. El nu înțelege ce se petrece pe scenă : el nu poate deci nici să aprecieze realizarea artistică a actorului, îi lipsește cheia de acces la toate acestea. Acesta este sensul simplu al condiționării unei valori estetice prin cea morală.

Condiționarea aceasta este, în chip manifest, o condiționare prin fundare : așa cum în etosul omului valoarea morală nu se poate „înălța“ decît „deasupra“ unei valori de bunuri aflate la bază, tot astfel, aici, valoarea estetică nu se poate „înălța“ decît „deasupra“ unor valori morale — anume acolo, unde acestea sînt corect resimțite și li se răspunde în mod corect.

Raportul acesta este, fără îndoială, mult mai general :

Mai întîi, el se întinde la toată creaţia poetică, şi nu doar la cea dramatică ; în epopee, în roman, în lirică, el este acelaşi. Căci pretutindeni este prezentă în material cel puţin şi latura valorică morală.

Al doilea : el se întinde la artele plastice, în măsura în care acestea înfăţişează domenii şi raporturi omeneşti — de pildă : sculptura, gladiatorul murind ; pictura, un cap de expresie.

Al treilea : el se întinde chiar la artele care nu reprezintă, în măsura în care, în straturile lor interioare, ajunge la apariţie viaţa sufletească ; fireşte, aici numai în chip foarte nedeterminat şi numai potrivit atmosferei afective generale.

Al patrulea : putem regăsi încă acelaşi raport în frumosul uman, aşa cum îl întîlnim în viaţă ; căci şi aici, cel care contemplă trebuie cel puţin să resimtă şi să răspundă corect la trăsăturile morale active şi pasive care apar în exteriorul omului, pentru ca el să poată aprecia corect ce este frumos şi ce e lipsit de frumuseţe în apariţia lui globală.

În sensul acesta, deci, valori etice sînt condiţia unor valori estetice. Dar este aceasta cu adevărat un raport de fundare ? Pentru aceasta este nevoie, cum am văzut mai sus, şi de independenţa valorilor fundate, de autonomia lor axiologică — aşa cum valorile morale şi-o păstrează în faţa valorilor de bunuri. Dependenţa nu trebuie să constea decît în prezenţa valorilor care fundează : aici, deci, în resimţirea morală corectă a valorilor de către subiectul care contemplă.

Stau lucrurile cu adevărat astfel ? La întrebarea aceasta, răspunsul trebuie să fie fără nici o rezervă afirmativ. Şi, în mod analog cu raportul de fundare al valorilor etice, se pot constata şi la cele estetice cele trei independenţe caracteristice :

1. Valoarea morală nu revine în valoarea estetică pe care o susţine, nici ca nuanţă valorică, nici ca componentă valorică. Faptul că ea constituie fundamentul valoric al acesteia înseamnă ceva cu totul diferit. Valoarea dramatică a unei scene nu se compune din valorile morale ale personajelor izolate, ci le are pe acestea numai ca presupoziţie ; ea se înfăptuieşte şi acolo unde personajele sînt foarte deficiente în valoare morală (scenele din *Macbeth,* Mephisto şi şcolarul).

2. Înălţimea valorii estetice este independentă de înălţimea valorii morale pe care este fundată ; tot astfel, de ponderea non-valorilor morale. O dovadă pentru aceasta este faptul că între personaje cu totul fără importanţă şi vulgare, pe care poetul le prezintă, se pot ivi situaţii dramatice extrem de remarcabile şi pline de semnificaţie. Lucrul acesta, dramaturgii mai vechi nu l-au înţeles deplin ; ei au nevoie de un nivel omenesc ridicat, de regi şi de principi. Abia

drama modernă s-a coborît la nivelul burghez. În *Rața sălbatică* nu există nici un personaj important.

3. Şi înfăptuirea valorii estetice — „realizare" nu putem spune aici — este cu totul independentă de realizarea valorilor morale pe care e fundată. Lucrul acesta este binecunoscut ; altfel, nu ar putea exista nici o tragedie, nici o comedie adevărată. Căci în cea dintîi, eroul şi odată cu el, binele, de partea căruia ne găsim cu inima, este înfrînt, şi ticălosul triumfă ; în comedie însă, năzuința morală înaltă se stinge în micime şi nulitate, şi biruieşte ceea ce e supărător de subaltern. În ambele cazuri se ridică deasupra — oarecum plutind peste ele — valoarea estetică, valoarea dramatică, scenică, tragică şi comică. Ea tocmai nu atîrnă de „biruința binelui" — adică de „realizarea" lui în cursul conținutului bucății —, ci de cu totul alte condiții : de modelarea artistic-plastică a caracterelor şi scenelor, de construcția întregului şi de caracterul concret al apariției din strat în strat.

Ce mai rămîne deci ca moment al dependenței în fundarea valorilor estetice pe valori etice ? În genere numai faptul că valorile şi non-valorile etice sînt prezente în modelarea materialului, că ele îşi dobîndesc dreptul lor şi li se răspunde cu sensibilitatea valorică justă. Şi lucrul din urmă îşi are analogia în raportul de fundare al valorilor etice ; căci şi acolo, totul ține de faptul că bunurile sînt în adevăr resimțite cu valorile lor de bunuri, de ex. bunul străin ca ceva demn de a fi dorit.

Rămîne însă să dovedim că lucrurile stau şi în pictură şi sculptură (la capul de expresie sau la gladiator) tot aşa ca în creația poetică ; dincolo de ele, acelaşi lucru ar trebui dovedit chiar pentru muzică şi pentru arhitectură, în măsura în care se exprimă în ele viață sufletească şi etos. Ambele pot rămîne aici la o parte, deoarece dovada este pretutindeni aceeaşi ca şi în poezie. Numai că ea ajunge mereu mai săracă şi mai formală, cu cît mai nedeterminată şi mai generală devine expresia omenescului în aceste arte. Practic, lucrurile stau în felul că demonstrarea acestei situații în creația poetică — acolo unde ea este cel mai uşor sesizabilă — ajunge complet, pentru a fi valabilă şi pentru celelalte arte.

d. *Fundarea mai largă pe valori vitale*

Pînă acum, raportul de fundare al valorilor estetice a fost înțeles numai ca fundare pe valori morale. Se pune însă întrebarea dacă este deajuns, şi dacă alte clase de valori nu trebuie şi ele luate în considerare. Înainte de orice trebuie să cercetăm, dacă nu cumva va-

lorile vitale joacă şi ele un rol în fundare : căci şi „natura", şi mai ales cea vie, face parte din materialul artelor care urmăresc reprezentarea. Şi valori de bunuri şi valori ale plăcerii ar putea juca un rol aici, întrucît şi ele sînt atinse de „materialul tematic". Se pune doar întrebarea, cît de departe se întinde raportul, şi dacă el rămîne acelaşi pe întreaga linie.

Rolul de fundament, al valorilor vitale, este cel mai lesne de văzut în artele plastice, în măsura în care ele reprezintă corpuri omeneşti, sau de animale ; dar corpul omenesc ne este totuşi cel mai apropiat. Există o supraabundenţă de sentimente vitale elementare care se fac auzite în spectator cînd el are înaintea ochilor reprezentări sculpturale, picturale sau desene ale corpului omenesc. Aici domneşte cu adevărat o anumită „transpunere afectivă" *(Einfühlung)*, — în sensul că simţim cu o nemijlocire interioară mişcarea, încordarea, elasticitatea, reuşita somatică, dar şi odihna, destinderea, sănătatea. Acestea sînt momente ale sentimentului de viaţă accentuate valoric, şi anume, momente ale valorilor vitale. Acelaşi lucru este valabil despre resimţirea momentelor non-valorice, în suferinţă, înfrîngere şi nereuşită.

Aici este şi locul sentimentelor sexuale accentuate, care însoţesc privirea corpului omenesc. Nu e necesar ca ele să meargă numaidecît mînă în mînă cu excitaţia sexuală — totuşi, ele pot ocazional să o facă. În cazuri nenumărate, tocmai viziunea cea mai puternică şi mai originală a artistului este la origine dirijată de sentimentul sexual, pentru ca numai pe urmă să se limpezească în sentimentul estetic al frumosului. Şi tocmai pentru că aici ambele domenii valorice se întrepătrund atît de strîns — valoarea vitală trezind mai întîi sensibilitatea estetică, în urmă însă valoarea estetică fiind cea care influenţează hotărîtor sensibilitatea vitală şi sexuală —, se impune să lămurim raportul valoric care se află la bază.

La bază se găseşte tocmai un raport de fundare. Valoarea estetică este fundată aici pe valori vitale ; adică, este dependentă de faptul că trupul înfăţişat posedă sau nu calităţile vitale respective şi că spectatorul le resimte ca atare, cu un sentiment valoric corect orientat. Dacă spectatorul n-are nici o înţelegere pentru forţa şi elasticitatea membrelor omeneşti, atunci şi frumuseţea plastică îi va rămîne interzisă, frumuseţe care presupune tocmai resimţirea lor. Şi dacă îi lipseşte sensibilitatea sexuală sănătoasă, atunci îi va scăpa şi înţelegerea pentru frumuseţea trupească a tinereţii ; căci şi aici, excitaţiile vitale constituie presupoziţia înţelegerii.

Există teorii cu aparenţă filistină care neagă ecoul sexualităţii, ba chiar al erotismului, în viziunea artistică, şi, în oarecare măsură, îl ostracizează. Aceasta este extragerea unei tendinţe juste în sine : se

înțelege, acolo unde sentimentul sexual se impune tiranic, nu se ajunge la plăcere artistică : căci sentimentul acesta este el însuși un sentiment valoric de ordin vital, și prin forța lui elementară înlătură sentimentele valorice mai fine și mai înalte. Dar cu totul lipsită de acest sentiment vital natural, valoarea estetică, la rîndul ei, rămîne închisă pentru spectator. Lipsește atunci forța diriguitoare a excitației sensibile, și lipsește înțelegerea intuitivă pentru capacitățile și misterele mai adînci ale trupului. Trebuie să subliniem că nu este vorba numai de sentimentul sexual direct, față de celălalt sex, ci de contactul cu orice forță sexuală, chiar aceea a propriului nostru sex.

Pentru confirmarea mai precisă a faptului că acesta este cu adevărat un raport de fundare, este nevoie de indicarea celor trei independențe, care sînt în acord cu dependența. Independențele acestea sînt aici foarte ușor de arătat, de îndată ce s-a sesizat corect felul dependenței.

Dependența este, în chip manifest, numai dependență în ce privește prezența : valoarea vitală trebuie să fie prezentă, trebuie să fie dată, și tocmai în sensul că este sesizată și valorificată : fără contact corect cu ea, frumusețea formei nu poate fi sesizată. Condiționarea însă rămîne mărginită la acest punct unic. În tot restul, valoarea frumuseții este independentă.

1. Ea este independentă în conținutul ei : valoarea vitală nu revine în valoarea estetică. Acesta este aici punctul principal în orice privință : valoarea de forță a trupului nu revine în valoarea lui de frumusețe ; reprezentarea puterii nu este decît o condiție prealabilă. Tot astfel, valoarea sexuală : ea este eliminată în resimțirea artistică a valorii de frumusețe, este oarecum părăsită, este chiar limpede resimțită ca o valoare deosebită, care nu mai ajunge pînă aici.

2. Independența în ce privește înălțimea valorii este aici aproape de la sine înțeleasă : valoarea artistică atîrnă de calitatea reprezentării și nu de materialul reprezentat. Cu deosebire, pictura acționează aici în deplină libertate : valorile picturale stau mai mult în jocul de lumină și de culoare decît în elementul materialului ; ele ridică și ceea ce este vital de mică valoare la strălucirea bogăției de culori și a bucuriei vederii. Dar sensibilitatea justă pentru ce e viu rămîne ca presupoziție.

3. Și de „realizarea" valorii vitale, valoarea frumuseții este independentă. Nu este nevoie pentru aceasta decît să trimitem la numeroasele scene de răstignire sau de martiriu, în pictură. Căci sub raportul „materialului", ele arată toate stingerea unei valori vitale înalte. Și în domeniul pictural există analogia tragicului.

Se vede că şi raportul de fundare este complet. Punctele caracteristice revin toate iarăşi, aşa cum le-am indicat întîi la valorile etice. Pentru teoria valorilor, aceasta înseamnă confirmarea unei legi generale a valorii, la care ar rămîne doar să cercetăm cît se întinde de departe şi cum se inserează în stratificaţia şi mai generală a valorilor.

Pentru estetică, consecinţele nu sînt atît de mari. Totuşi, ele sînt destul de importante cînd ne gîndim că asupra raportului valorilor estetice faţă de clasele inferioare de valori nu exista pînă acum aproape nici o indicaţie palpabilă. Înainte de orice este vorba şi aici să măsurăm just importanţa lui. Ea nu este epuizată cu ceea ce am spus.

Căci nu este nicidecum vorba numai de artele plastice : valorile vitale joacă un rol pretutindeni unde se înfăţişează un conţinut uman — înainte de orice, în creaţia poetică. Pretutindeni unde materialul conţine lupta cu sărăcia, cu foamea, cu boala sau cu un alt rău, acolo unde el prezintă pasiune adîncă, gelozie elementară sau o trezire delicată şi timidă a iubirii, resimţirea corectă a valorilor vitale atinse constituie fundamentul oricărei sensibilităţi mai largi şi mai înalte a valorilor. Şi chiar aici pot fi arătate fără greutate cele trei neatîrnări respective, căci raportul este acelaşi ca şi în arta plastică.

S-ar putea merge un pas mai departe aici, atrăgîndu-se chiar muzica în considerare. Căci nu există nici un temei să admitem că dinamica omenescului care se exprimă în straturile interioare ale muzicii priveşte numai elementul sufletesc ; ea ar putea cîteodată să privească şi stările corporale — de la ritmul exterior al mişcării pînă la sentimentele vitale indefinibile, ale euforiei, încordării, destinderii etc.

e. *Raportul faţă de clasele de valori inferioare*

Odată ce ne-am coborît atît de departe — pînă la valorile vitale — nu putem să nu cercetăm care este raportul cu clasele de valori şi mai inferioare, acelea ale bunurilor şi ale plăcerii. Căci s-ar putea să existe şi aici un raport de fundare — chiar numai din motivul că fundarea este pretutindeni legată de „material" —, materialul însă, în măsura în care este luat din sfera vieţii umane, este în întregime străbătut de aceste valori. În adevăr, cîmpul general al percepţiei în viaţa noastră zilnică este „preselectat" în direcţia nuanţelor de plăcere şi de neplăcere !

Că valorile de bunuri trebuie să ia parte şi ele la fundarea valorilor estetice reiese deja din faptul că ele constituie fundamentul unor va-

lori etice ; căci întrucît valorile etice s-au dovedit la rîndul lor a fi fundamentul unor anumite valori estetice, valorile de bunuri trebuie indirect să fie fundament și al acestora.

În dramă și în roman este vorba de situații de viață în care se acționează. Acțiunea însă este o mînuire de bunuri în vederea unor persoane. Nu va înțelege just o acțiune și nu va aprecia dramatic corect o situație de viață decît cine sesizează și valorile de bunuri de care e vorba aici, cu un sentiment just al valorii.

Același lucru poate fi spus, *mutatis mutandis,* despre valorile plăcerii : înțelegerea unei situații cere sensibilitate pentru ceea ce este dureros sau dulce pentru persoanele care iau parte la ea, pentru ceea ce le atrage și ceea ce le respinge. Orice biruință în viață depinde de aceste momente de plăcere și de neplăcere : de aceea, ele trebuie resimțite corect în caracterul lor specific de valoare sau non-valoare. Altfel, situațiile rămîn neînțelese, și odată cu ele felul de a acționa, caracterele, ba chiar destinele. În „apariția" consecventă a tuturor acestor momente constă însă, înainte de orice, frumusețea creației poetice. Cum putem aprecia un tablou olandez reprezentînd o chermesă, dacă nu avem nici o înțelegere pentru valorile culinare ? În ambele cazuri, așadar, la valorile de bunuri ca și la valorile plăcerii, este vorba de o fundare veritabilă a valorilor estetice. Așa cel puțin în ce privește punctul afirmativ principal : faptul condiționării. Este important să vedem condiționarea aceasta prin valorile plăcerii strict în limitele ei, deoarece valoarea estetică ea însăși se anunță și ea în forma plăcerii. Lucrurile acestea trebuie separate.

Nu altfel stau lucrurile cu punctele negative, cu cele trei independențe ale valorii fundate. Întrucît distanța în înălțimea valorilor este aici deja foarte mare, aceste independențe bat chiar mai mult la ochi decît în cazul valorilor etice.

1. Nemijlocit evident este faptul că nici valoarea de bunuri, nici aceea a plăcerii nu revine ca element constitutiv în valoarea estetică. Aceasta rezultă chiar din faptul că situațiile nu sînt reale, ci țin doar de apariție — în bunuri însă, și în plăcere și neplăcere, realitatea este esențialul ; ca pur reprezentate, ele pot servi, fără îndoială, la înțelegerea felului străin de a simți, totuși nu pot contribui la determinarea propriei simțiri.

2. Că nivelul valoric al bunului sau al plăcerii nu determină valoarea estetică în ce privește „nivelul" ei, se vede de acolo că drama conflictelor omenești se clădește tot atît de lesne din motive mărunte ca și din probleme mari ale vieții ; adevăratele resorturi ale ei se găsesc în caracterele, în pasiunile etc. ale celor care iau parte la ea.

3. Cu deosebire, realizarea valorilor de bunuri nu are nimic de-a face cu „realizarea" valorilor estetice. Deja pentru faptul că acestea

în genere nu sînt realizate, ci ţin numai de apariţie. Pe deasupra, ţine tocmai de sensul şi valoarea estetică a unor „acţiuni" şi a unor destine, ca valori de bunuri şi valori ale plăcerii să se distrugă. Atunci totul ţine în primul rînd de atitudinea pe care o iau persoanele faţă de ele.

Dacă privim de aici înapoi, vedem cum raportul de fundare stăpîneşte pe întreaga linie de hotar a valorilor estetice faţă de celelalte clase de valori. Singură valoarea de adevăr a fost aici exclusă, întrucît faţă de ea subzistă un alt raport, mai complicat, pe care l-am cunoscut mai sus ca „adevăr al vieţii" şi „adevăr al esenţei". Şi acesta însă, atît cît se întinde, aminteşte încă de raportul de fundare, întrucît el ia o poziţie de condiţionare faţă de valoarea estetică.

Într-un singur punct numai, raportul de fundare al valorilor estetice se deosebeşte esenţial de acela al valorilor etice : cele din urmă sînt în general şi în chip necesar fundate pe valori de bunuri şi nu există fără un atare fundament ; valorile estetice, în schimb, nu sînt nici în întregime, nici în mod necesar fundate pe valori etice, vitale, pe valori de bunuri şi de plăcere, ba nici măcar pe una din aceste clase de valori.

Dimpotrivă, ele nu sînt fundate decît în împrejurări anumite pe ele : anume cînd sînt valori ale artelor reprezentării. Legea fundării nu este aşadar valabilă decît pentru creaţia poetică, pentru pictură şi sculptură ; indirect, fără îndoială, şi pentru muzică (în straturile ei interioare). În arhitectură, ea poate cu greu fi regăsită ; din ornamentică, ea este exclusă.

În schimb, este aici un punct în care frumosul artistic se apropie iarăşi de frumosul extraartistic. Căci, în chip manifest, raportul de fundare joacă şi în frumosul naturii şi în frumosul uman acelaşi rol ca şi în artele reprezentării.

A vedea lucrul acesta este acum uşor. Oriunde natura vie cîştigă pentru noi valoare estetică, condiţia naturală prealabilă este resimţirea valorii vitale : resimţirea forţei, elasticităţii, sănătăţii, mobilităţii, a uşurinţei etc. Resimţirea aceasta trece chiar, aici, pe nesimţite în cea estetică, fără totuşi să coincidă cu ea. Acelaşi lucru este valabil despre resimţirea valorilor sexuale.

Şi tot astfel stau lucrurile cu valorile etice ca şi cu valorile de bunuri şi cu ale plăcerii, în priveliştea vieţii omeneşti : simţul pentru dramatismul vieţii, pentru comic, tragic etc. nu poate însoţi evenimentele trăite decît acolo unde este suficient dezvoltat simţul pentru bucuriile şi suferinţele omeneşti, şi unde el s-a ascuţit prin experienţa vieţii. Aceasta cere un simţ al valorii deplin dezvoltat pentru valorile plăcerii şi valorile de bunuri, de care e ataşată inima

omului ; şi mai mult, fără îndoială, pentru valorile etice, care se ridică deja deasupra celor din urmă.

Proba prin exemple o găsim pe latura negativă : ascuţimea privirii pentru non-valorile corespunzătoare — pentru neplăcere, suferinţă, lipsă, nefericire şi slăbiciune morală — este aceea care face să ne apară comicul şi tragicul vieţii omeneşti reale, ba ne deschide în genere înţelegerea pentru dramatismul involuntar al vieţii.

CAPITOLUL 29. PRIVIRE ASUPRA MOMENTELOR VALORICE ALE FRUMOSULUI

a. *Valorile purei obiectualităţi*

Pentru aşteptările înalte cu care se apropie de estetică cel cu experienţa artelor, rămîne o decepţie cînd el află că la cele spuse în capitolele din urmă se reduce cam tot ce putem afla asupra esenţei valorii estetice. Se confirmă ceea ce am spus la început : faptul că estetica este o ştiinţă prozaică şi în multe privinţe înapoiată — cu totul în opoziţie cu domeniul ei bogat şi colorat, pe care astăzi ea nu este încă în stare să îl epuizeze. Nici în acest capitol nu vom face decît să tragem unele consecinţe.

Cu întreaga analiză a valorilor nu ajungem decît să pipăim terenul, pînă în apropierea valorilor estetice. Pe ele înseşi nu le putem sesiza altfel decît nemijlocit, cu sentimentul valoric, adică în viziunea, desfătarea şi dăruirea estetică. „Avem cunoştinţă" atunci, pe baza viziunii, de specificul lor, dar nu putem să indicăm în ce constă el, cel puţin nu ce face esenţa lui adevărată ; căci ceea ce putem indica sînt totdeauna doar trăsături izolate dintr-însele, lucruri relativ generale care apar şi în alte cazuri, ceva de ordin pur tipic. Esenţialul însă este, în fiecare caz, ceva unic şi singular — adică, valoarea cu adevărat estetică este individuală : valoarea unui obiect singular.

Lucrul acesta este valabil şi despre valoarea estetică fundamentală, despre frumos. Strict vorbind, „frumosul", în universalitatea aceasta, nu există. Dimpotrivă, conceptul frumosului — pe care, fireşte, ca universal, putem şi trebuie să-l alcătuim — este numai „ceva propriu frumosului real", indică ceea ce revine, ceea ce este comun. El nu atinge deci frumosul însuşi. Dacă am voi să spunem ce este frumuseţea *(das Schönsein)* însăşi, atunci ar trebui 1. să o spunem cu privire la cazul singular însuşi (ceea ce este mult prea complicat), şi 2. ar trebui să o spunem astfel cum o spune artistul — nu înţelegerii, ci viziunii şi sensibilităţii — ; atunci însă n-ar re-

zulta nici un concept. Acesta este temeiul şi sensul iraţionalităţii frumosului şi al valorilor estetice în genere.

Să nu cerem deci esteticii imposibilul. Aşa cum trebuie să renunţăm să oferim o metafizică impunătoare a frumosului, tot astfel trebuie să renunţăm la o descriere a caracterului său valoric. Tot ce se poate face aici se mărgineşte la anumite trăsături fundamentale, care parte sînt luate din analiza obiectului, parte au trebuit să fie surprinse din raportul faţă de alte domenii valorice. Urmează să grupăm aici cîteva din aceste determinaţii, fără să ţinem seama în ce măsură au apărut ele deja în capitolele precedente.

Prima dificultate ţine de modul de fiinţare al purtătorului lor. Căci fiinţarea lui este complexă. Purtător al acestor valori, „în adevăr“, nu este nici subiectul, sau un act, un patos, o stare a subiectului (viziunea, plăcerea, extazul), nici ceva fiinţînd în sine, în afara subiectului, ca fiind în sine ceea ce este. Ci ceva constituind un al treilea termen. Şi acesta este greu de sesizat şi mai greu însă de raportat la problema valorii. Concret vorbind: nu desfătarea este frumoasă, şi nu procesul creaţiei este frumos („capacitatea“ artistului, arta), ci exclusiv obiectul; dar, iarăşi, nu lucrul, omul, clădirea aşa cum sînt, ci numai ca aceea ce ele sînt pentru noi.

Rezultă de aici că: valorile estetice nu sînt — ceea ce s-ar putea aştepta potrivit raportării lor la plăcere —, valori ale actului, nici ale celui de contemplare, nici ale celui de creaţie. Ele sînt numai valori ale obiectului acestor acte. Dar, pentru aceasta, ele totuşi nu sînt valori a ceva fiinţînd în sine; căci ceva fiinţînd în sine nu are nevoie să fie obiect, el este supraobiectual. Obiectul estetic nu este supraobiectual, el nu subzistă în sine, ci numai ca obiect al acestor acte determinate, al viziunii şi al gustării. Ceea ce există fără acte este doar un plan real din faţă, de ordinul lucrului, ca celelalte lucruri. În el nu apare nimic. Abia unei viziuni de un anumit fel îi poate apărea planul din spate; acesta aparţine şi el obiectului estetic.

Prin urmare: valoarea estetică este valoarea obiectului, numai ca obiect al acestor acte determinate. Valoarea nu depinde de pura fiinţă a făpturilor — aşa cum atîrnă încă valorile morale de felul de a fi al omului şi al actelor sale —, ci de fiinţarea-pentru-noi a lor, spre deosebire de fiinţarea-în-sine a lor. Ceea ce înseamnă că ea atîrnă de faptul de a fi obiect pentru noi, care le este propriu. Obiectul cunoaşterii este numai *per accidens* „obiect“; în mod esenţial, el este ceva de ordinea fiinţei, — el devine obiect abia prin mijlocirea unui subiect cunoscător. Obiectul estetic, dimpotrivă, este, esenţial, numai obiect; de aceea, valorile sale sînt valori ale fiinţării obiectuale *(Gegenstandsein)* ca atare, valori ale purei „obiectităţi“ *(Objektsein)*, — vechiul sens de *„esse objectivum“*.

Dacă ne gîndim în ce constă aici „obiectitatea *(Gegenstandsein)* esenţială", noi o găsim întemeiată în raportul de apariţie : dacă, în planul din faţă, şi mai departe din strat în strat, apare altceva şi iarăşi altceva, şi acest ceva ce apare constituie, în succesiunea lui de straturi, în mod esenţial obiectul estetic, atunci şi valoarea obiectului trebuie să fie o valoare a acestei apariţii. În chip manifest, nu este suficient să se spună : „valoare a ceva ce apare", sau chiar „a ceva ce apare, întrucît apare". Căci atunci ar putea încă să pară că ar fi vorba de valoarea „planului din spate" singur, fără cel din faţă ; ceea ce este total contrar analizei obiectuale : numai planul din spate apare, strat cu strat ; dar el nu apare fără un plan din faţă. Planul din faţă este implicat şi el aici. Şi trebuie să spunem că : valoarea estetică este valoarea apariţiei *(des Erscheinens)* înseşi. Conţinutul ei cuprinde totdeauna planul din faţă şi cel din spate ; ea nu poate fi ruptă nici de unul, nici de celălalt. Lucrurile acestea nu mai sînt, aici, noi. Ele au rezultat deja din analiza obiectului. Dar abia aici, din perspectiva problemei valorii, ele pot fi în întregime măsurate.

b. *Valori ale derealizării*

Recunoaştem în toate acestea lesne felul de a fiinţa al derealizării, de care a fost vorba mai sus de mai multe ori. Valoarea unor plăsmuiri ca obiectele estetice nu poate fi, în chip manifest, decît o valoare a derealizării. Numai că trebuie să înţelegem lucrul acesta în mod just, nu trebuie să-l luăm în sensul vechii teorii a „Ideii" sau a „idealului". Să ne amintim pentru aceasta teoria hegeliană.

Hegel desemna prin ideal nu o înfrumuseţare artistică (artificială) a lucrurilor naturale, ci „realitatea însăşi", dar sesizată în chip mult mai adevărat şi mai adînc decît poate fi ea în condiţiile de fiecare zi ale vieţii ; „realitatea în întreaga plinătate a ei de forţă şi de libertate". Un caracter de ex. apare în viaţă numai „în chip fragmentar", frînat în manifestările lui, strîmtorat, dependent de o mie de nimicuri ; de aceea, eroii poeziei epice trebuie să fie regi şi principi, căci numai aceştia sînt „cu totul liberi". De cealaltă parte se află „viaţa comună", cu mizeria ei de fiecare zi — ea este „lipsită de poezie şi plicticoasă". Arta trebuie să ridice totul în eterul unei existenţe fără dureri.

Acest fel de derealizare nu este cel pe care-l avem aici în vedere. Totodată, nu este adevărat că el nimereşte „realul" propriu-zis — aceasta nu poate fi valabil decît în cadrul conceptului metafizic hegelian al realităţii, care desemnează exclusiv „realizarea Ideii" ; aşadar, ar fi în acest loc cu totul tautologic. Pe deasupra, ridicarea

tuturor lucrurilor „în eter“ duce la înfrumusețare artificială, chiar dacă aceasta nu este plată. În realitate, totul este transpus într-un „imperiu de umbre al frumuseții“. Și acolo el este depotențat, simplificat, poate fi cuprins cu ochii, adunat eventual în linii clasice, dar sărac, fără culoare, sevă și forță, adică : lipsit de viață.

Nici vorbă că, deseori, creația poetică mai veche a procedat așa. Dar este acesta un exemplu de urmat, clasic ? Sau este vorba de slăbiciunile începuturilor ? De incapacitatea de a pătrunde în viața omenească deplină, adevărată ? Desigur, nu totdeauna și pretutindeni. Dar, totuși, în multe cazuri. Noi cei de astăzi ne-am coborît de pe coturnul înalt în viața de fiecare zi, în platitudine, în sfera slăbiciunii și a jalnicului — și iată : viața este aici și mai bogată, și mai mare și mai adîncă.

Secretul lucrului este că : trebuie să „putem vedea“ sfera aceasta a vieții pline și complete, trebuie să avem ochiul luminat care să o sesizeze, trebuie să o putem pătrunde, să extragem din ea ceea ce este semnificativ, care este mereu prezent... „căci ori de unde o apuci ea este interesantă“ *. Nu în sensul „idealului“ trebuie să ne depărtăm de real, cînd intuim artistic, ci în alt mod. Întrebarea este doar, în ce mod.

Înțelegem sensul just al derealizării cel mai bine cînd ne îndreptăm ochii asupra raportului de forță și de neputință inerent valorilor și îl comparăm cu acela al valorilor etice. Trebuie pentru aceasta să amintim lucruri binecunoscute din etică.

De valorile morale este legat un imperativ clar ; totuși, ele nu au de la sine puterea să realizeze acest „trebuie“ al lor. Lumea reală nu le vine în întîmpinare, ea are legitatea ei proprie căreia ea îi urmează, legitatea naturii. Imperativul pretinde ceva deosebit, nu poate însă să se impună de la sine. În aceasta constă neputința valorilor morale. Ele sînt totuși realizate, dar nu prin puterea lor, ci prin aceea a omului. Căci oul este o ființă reală, și numai acolo unde o ființă reală se angajează în slujba lor pot aceste cerințe — pur ideale — să-și găsească împlinirea, adică să se realizeze.

Valorile etice sînt deci mai slabe în putere de realizare decît legile naturii. Întrucît ele însă determină voința omului — și aceasta, ele o fac cînd îi devin clare —, forța lor determinantă trece totuși dincolo de legile naturii ; și în măsura aceasta, ele sînt principiile mai puternice.

Cum stau lucrurile în acest punct cu valorile estetice ? Valorile estetice nu sînt în genere realizate, nici prin forța lor, nici prin altă putere. Căci nici opera artistului nu este realizarea lor, ci doar

* Goethe, *Faust*, prologul în teatru (*n.r.*).

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

apariţia lor într-un raport de apariţie. În măsura aceasta am putea spune că : valorile estetice sînt în lumea reală şi mai neputincioase decît cele morale.

Aceasta nu trebuie să producă mirare dacă s-a înţeles că ele nu sînt valorile a ceva real (ceva fiinţînd în sine), ci numai valori ale unui „obiect ca obiect", sau ale apariţiei ca apariţie. Ele nu pot fi deci realizate, ci rămîn valorile a ceva „fiinţînd-pentru-noi". Ele subzistă, întocmai ca planul din spate al obiectului frumos, numai pentru un mod determinat de intuire tranzitivă *(Hindurchschauen)*. Valorile estetice sînt deci, fără îndoială, „captive în ceva real", ataşate de el. Aceasta însă nu este realizare.

Totuşi, şi aici, neputinţei mai mari îi corespunde o putere mai mare. Căci neputinţa se referă numai la lumea reală : acolo, ele nu numai că nu au nimic de „creat", ca valorile etice, — ci nici nu au nimic de căutat. Nu trebuie deci să căutăm acolo domeniul lor de putere şi de influenţă. În propria lor sferă însă, aceste valori nu sînt deloc lipsite de putere. În sfera aceasta există o altă măsură a libertăţii. Aici nu li se opun nici obstacole, nici legi ale naturii ; aici creatorul poate modela după cum socoteşte — şi acolo unde „reprezintă" ceva, el nu este legat decît de respectul adevărului vieţii, nu însă de condiţiile reale particulare, unice, ale posibilităţii. În rest, el este liber ; ce se naşte e treaba compoziţiei sale.

Valorile etice trebuie să pună în mişcare povara de plumb a realului ; realizarea lor se loveşte pretutindeni de rezistenţa realului. Valorile estetice nu se lovesc de nici o rezistenţă — dacă nu de aceea a „materiei", în planul real, din faţă, al obiectelor —, căci ele nu au tendinţa să modifice realul. Ele fac doar să „apară" într-însul altceva.

De aceea, lor le stau deschise cu totul alte posibilităţi decît se pot întîlni în domeniul realului ; posibilităţi care nu sînt legate de condiţii reale. Reprezentarea artistică şi apariţia trec dincolo de posibilul real, fără obstacol. Prin urmare, valorile estetice nu au de înfrînt în sfera lor nici un obstacol. Fără îndoială, există legi în această sferă, dar sînt numai legile lor proprii, acelea ale valorilor estetice. Lor nu li se opune aici nici o determinaţie care ar trebui învinsă. De aceea, valorile estetice sînt în sfera lor nu numai autonome, ci şi autarhice. Adică, ele sînt aici singure cu sine, sînt absolute, nu au zei alături de ele.

În sensul acesta, deci, ele sînt valori ale derealizării, adică valori ale unei fiinţări foarte îndepărtate de realitatea adevărată şi care nu pretind la ea. „Derealizarea" e întemeiată pe o libertate de fel propriu, în care echilibrul între posibilitate şi necesitate, pe care îl po-

sedă realitatea, este suspendat — dar nu în favoarea necesităţii, ca în imperativul etic, ci în favoarea posibilităţii : aici există o posibilitate fără necesitate, căci ea nu are la bază lanţul închis al condiţiilor reale *.

Acolo, în etos, avem libertatea pozitivă a necesităţii (adică a celei dezlegate **) ; aici, în artă, avem libertatea negativă a posibilităţii dezlegate, care este principial nemărginită. Pe aceasta se reazimă puterea artelor de a face să apară ceea ce nu este. Şi de aceasta ţine rolul adevărat al „idealurilor". Căci, fără îndoială, există „Idei" pe care omul de geniu le intuieşte mai întîi interior, apoi însă le dăruieşte omenirii, pentru a-i fi călăuză. Dar el nu le dă în concept, ci intuitiv, viu şi sub forma de imagine. În felul acesta, el poate convinge.

c. *Relativitate şi caracter absolut*

Să mai atingem întrebarea, în ce măsură trebuie considerate valorile estetice ca „relative", în ce măsură ca absolute. Nu ne gîndim la relativitatea interioară, de la sine înţeleasă, aşa cum se găseşte de ex. în raportul de fundare, ci la relativitatea exterioară, istorică, cum o găsim la baza oricărei vorbiri despre relativism. Şi aici trebuie să plecăm de la comparaţia cu valorile morale.

În lunga discuţie privitoare la felul de fiinţare al valorilor morale s-a lămurit totuşi că transformarea istorică a moralelor şi a conştiinţei valorii nu trebuie în mod necesar să însemneze relativitatea acestor valori faţă de epocă, ci poate avea şi alt temei real. Celălalt temei este îngustimea conştiinţei valorii şi deplasarea ei înăuntrul diversităţii valorilor, astfel încît în fiecare epocă este sesizat de ea numai un sector din domeniul valorilor. Pentru restul valorilor, ea trebuie să fie oarbă la acea epocă.

În acelaşi timp, deplasarea viziunii valorilor este determinată de actualitatea foarte deosebită a domeniilor valorice singulare. Fiece valoare morală aparţine unui tip de situaţii (unui περὶ τί***) ; ea poate fi deci actuală numai atunci cînd situaţiile de felul acesta se îngrămădesc în viaţa comună, sau devin izbitoare ; astfel, vitejia numai acolo unde se trăieşte în pericol. Apoi, nu valorile înseşi sînt istoric relative, ci numai actualitatea lor, şi, depinzînd de aceasta, deschiderea sentimentului valorii pentru ele.

* Cf. *Möglichkeit und Wirklichkeit*, cap. 35 b-d.
** Cf. *Ethik*, cap. 23 d.
*** Caz determinat *(n.r.)*.

Acesta este un rezultat clar, care recunoaşte din plin fenomenele relativităţii, le dă însă o interpretare mai adîncă decît aceea pe care o are gata relativismul. Întrebarea este acum, dacă rezultatul acesta se întinde şi la valorile estetice. Lucrul acesta apare din capul locului de necrezut, întrucît nimic nu se schimbă atît de mult ca gustul artistic. Ne gîndim aici la modă, la direcţii de artă apărînd în mod trecător şi din nou dispărînd ; ne gîndim fără îndoială şi la marile epoci ale artei, în pictură, poezie, muzică, arhitectură, care toate au avut direcţiile lor preferate în ce priveşte gustul.

Aceasta face problema foarte complicată. Kant o vedea încă într-o formă mai simplă, neistoric. Îi răspundea la el „antinomia gustului“ în puterea de judecată estetică. Ea avea în vedere numai judecata de gust a individului ; pe deasupra, ea se limita la punctul dacă judecata este aici „întemeiată pe concept“ sau nu ; astăzi am spune mai curînd : pe un principiu general. Totuşi, ar putea exista o valabilitate universală a judecăţii estetice — o generalitate intersubiectivă — şi fără principii obiectiv generale : de pildă, rezultînd din ceea ce este pur intersubiectiv comun în aptitudinile omului, de la condiţiile sensibilităţii pînă sus, la cele mai ideale cerinţe ale raţiunii.

În întrebarea adîncită, pusă istoric, antinomia ar suna astfel : există, cu toată variaţia gustului, temelii care rămîn fixe, în aprecierea frumosului ? Sau ele nu pot exista, deoarece gustul însuşi cere schimbare (ca în cazul modei !) şi leapădă neîncetat ceea ce a fost atins sau ceea ce este obişnuit ? S-ar mai putea ca el să trebuiască să se schimbe odată cu împrejurările de viaţă schimbate. Cazul acesta ar fi strict analog situaţiei valorilor etice.

Dacă privim lucrurile în felul acesta, atunci în balanţă talerul relativismului coboară mult în jos. Cum s-ar putea contesta diversitatea istorică nesfîrşită a gusturilor, palpabilă în idealul de frumuseţe umană, în pictură, în arhitectură, în muzică, în comedie ? Este limpede că diversitatea aceasta fluctuantă nu poate fi negată. Întrebarea este doar, dacă este cu adevărat vorba de o relativitate a valorilor, sau, în cele din urmă, totuşi numai de relativitatea judecăţii de valoare şi a sentimentului valorii — deoarece nu în toate timpurile inima e deschisă pentru toate valorile.

Aici se poate constata un fenomen care se opune hotărît relativismului valorilor : există anume posibilitatea să regăsim sensul pentru valori altădată dominante. Putem — cînd sîntem suficient de versaţi în domeniul artelor, educaţi artistic, exersaţi — să ne deschidem, prin contactul consecvent cu operele trecutului, sensibilitatea valorică pentru valorile lor specifice. Ceva de felul acesta nu este cu putinţă decît dacă aceste „valori specifice“ nu sînt legate strîns de epoca lor

istorică și relative față de aceasta, ci, la o atitudine potrivită, sînt valabile și convingătoare chiar pentru un spirit care trăiește mult mai tîrziu și care este orientat cu totul altfel. Aceasta însă înseamnă că lucrul este posibil numai dacă, în fond, ele sînt totuși absolute, și relativitatea lor — întocmai ca la valorile morale — este doar o relativitate a preferințelor trecătoare ale sensibilității valorice.

Și acum să ne gîndim ce rol imens joacă, tocmai în timpul nostru, capacitatea aceasta minunată de adaptare a sensibilității valorice, în domeniul artei. Timpul nostru, abia, a dobîndit de fapt înțelegere pentru gustul vremurilor trecute. Sîntem martorii vii ai unui sentiment de valoare care poate fi trezit și pentru gustul eterogen al altor epoci. Astfel abia a devenit posibil avîntul științelor artei și al conștiinței istoricității artei. Relativitatea nu poate fi deci cuvîntul din urmă. Mărturiile cele mai puternice se găsesc, de altfel, mai departe, în faptul că nouă celor de astăzi, arta multor epoci trecute ne-a devenit tot atît de familiară ca și a noastră.

Ca încheiere, încă o singură observație : ce înseamnă în fond „pretenție la valabilitate universală" ? Pretenția aceasta, pe care o poate ridica și ceva obiectiv individual și absolut singular, așa cum a văzut în mod just Kant, și pe care el a fixat-o în conceptul de „universalitate subiectivă". Fiece operă de artă adevărată ridică această pretenție. Și totuși, ea nu este de fapt niciodată împlinită, ci se lovește de o înmiită divergență a persoanelor.

Răspunsul este simplu. Căci el este același ca pentru universalul și aprioricul teoretic. Numai că, de cele mai multe ori, nu ne gîndim la aceasta : universalitatea unei propoziții matematice nu însemnează că orice om fără cultură o poate înțelege, ci doar că oricine o înțelege trebuie să fie de acord cu ea, deoarece tocmai pentru înțelegere ea este interior obligatorie. Mai mult, ea nu trebuie să însemne.

Tot așa stau lucrurile cu universalitatea judecății gustului și a valorilor estetice în genere. Nu orice om lipsit de educație artistică, sau avînd în alt mod o atitudine inadecvată, poate fi de acord cu judecata de valoare a celui cu înțelegere și deschidere, ci numai cel care este el însuși deschis și are o atitudine adecvată. Universalitatea intersubiectivă nu înseamnă decît acordul celor cu atitudine adecvată.

Cu aceasta dispare toată antinomia care a întunecat acest punct ; la fel, orice presupusă „relativitate" în valabilitatea valorilor estetice. Și cea istorică : căci de cîte ori reapare în istorie conștiința adecvat orientată, este din nou recunoscută și aceeași valoare.

SECȚIUNEA II
SUBLIMUL ŞI GRAȚIOSUL

CAPITOLUL 30. CONCEPTUL ŞI FENOMENUL SUBLIMULUI

a. *Domeniile de apariție ale sublimului în viață*

Cele expuse în cap. 26 au arătat că genurile frumosului, şi odată cu ele particularizările valorii estetice, nu alcătuiesc din nici unul din punctele de vedere date o serie clară ; tot atît de puțin, un principiu de clasificare unitar, sau o privire de ansamblu care să trezească în vreun fel încrederea. Lucrul acesta intră în considerare pentru situația de azi în estetică şi trebuie admis. Trebuie totuşi să încercăm să scoatem în lumină ceea ce se poate sesiza.

Am văzut deja acolo, cum din seria de predicate valorice estetice se desprinde sublimul — ca ceva particular, mai important decît celelalte şi mai aparte decît ele. Aproape numai sublimul subzistă necontestat, indiferent dacă îl subsumăm frumosului sau îl facem independent, alături de el, cum a procedat Kant. Aproape toată estetica de mai tîrziu a acceptat genul sublimului — parte în virtutea tradiției, care merge pînă la conceptul antic de ὕψος („înălțime", *sublime*), deşi acolo el nu este pur estetic —, parte deoarece orice artă mare şi serioasă se apropie de acest gen, astfel încît sîntem involuntar mereu din nou îndreptați către sublim.

S-a susținut, de asemenea, că toate celelalte genuri ale frumosului apar şi altfel în viață, fără ca pentru aceasta să ne gîndim la plăcere estetică : grațiosul, gingaşul, fermecătorul, comicul, tragicul etc. ; că ele nu pot fi deci puse alături de sublim ca egal îndreptățite.

Totuşi, aceeaşi obiecție se poate ridica şi împotriva sublimului : nu apare sublimul şi în viață, şi anume fără notă estetică ? Cînd ne gîndim la puteri covîrşitoare ale naturii, față de care nu găsim distanța necesară contemplării, sau la destine mari umane, de care sîntem mult prea aproape pentru a le putea vedea estetic — în fața morții sau în reculegere religioasă —, am putea crede că obiecția este justă. În orice caz, nu se poate admite aici o separație clară de celelalte genuri de valori estetice.

În schimb, intervine un alt mod de scoatere în relief a sublimului, cînd privim şirul genurilor numai sub raportul conținutului. Celelalte

genuri de valori — sau, cel puţin, predicatele valorice — arată în cea mai mare parte o anumită asemănare între ele, şi anume o asemănare care le pune împreună în opoziţie faţă de sublim. Din ele este exclus, printre genurile amintite, numai tragicul. Se pot adăuga, fără îndoială, căutînd mai departe, alte cîteva încă, de pildă în muzică un largo sau un grave, un maestoso etc.

Graţiosul, fermecătorul, idilicul, gingaşul au în chip cu totul manifest această înrudire între ele şi aceeaşi opoziţie faţă de sublim, în esenţa lor. Şi tot ce este înrudit cu ele trebuie adăugat în acest grup — nostimul, grotescul, fantasticul, ba chiar purul amuzant. La o distanţă ceva mai mare se adaugă genul comicului, cu toate speciile sale, caraghiosul, hazliul şi umoristicul... Din această opoziţie se precizează deci totuşi genul sublimului : el este acum determinat fără echivoc, prin alteritatea sa fundamentală faţă de aceste genuri.

Aici s-ar putea afla adevăratul temei pentru care Kant a luat sublimul în sens atît de fundamental şi l-a pus „alături" de frumosul în genere. Lucrul acesta nu se poate susţine, şi teoria prin care Kant însuşi a căutat să-l justifice este, cu toată adîncimea ei, unilaterală şi în multe privinţe artificială. Dar el se poate înţelege, mai ales cînd vedem la Kant tendinţa de a împinge „frumosul" niţel spre latura predicatelor valorice „mai uşoare" : spre agreabil, fermecător etc. Despre teoria lui asupra sublimului va fi încă îndată vorba.

Mai înainte însă trebuie să întrebăm : unde avem, în definitiv, de-a face cu sublimul ? Acest „unde" pune chestiunea domeniului în care luăm cunoştinţă de el ; şi nu doar a domeniilor estetice. La aceasta se poate răspunde simplu : în aproape toate domeniile unde ne întîmpină lucruri peste măsură de mari, sau în alt chip covîrşitoare : în natură ca şi în viaţa omenească, în fantezie ca şi în gînduri. Faptul că ultimele două domenii nu sînt reale, nu schimbă nimic în împrejurarea că şi în ele există lucruri mari şi covîrşitoare. Sublimul este indiferent faţă de modul de fiinţare. Indiferenţa aceasta şi face ca obiectele estetice să poată fi sublime. Căci obiectele estetice sînt, în partea lor cea mai importantă, ireale.

Mai întîi, sublimul există în felurite fenomene ale naturii, în furtună, în spargerea de stînci a valurilor mării, în cascadă, în întinderile de zăpadă de pe munţi, în pustie, în tăcerea cîmpiei, în cerul înstelat. Acestea sînt exemple de mult cunoscute. Pentru omul de ştiinţă, multe alte lucruri pot fi şi ele cu adevărat sublime : construcţia internă a atomului sau mişcările subtile din nucleul celulei — întocmai ca şi legile statistice ale lumii stelelor.

Important este că aici nu e încă vorba de sublimul estetic. Căci, fără îndoială, există sublim şi dincoace de estetic. El devine sublim estetic abia prin atitudinea de contemplare şi de gustare a subiectului.

Căci ține de esența obiectului estetic faptul că el subzistă ca atare numai „pentru noi", adică numai în măsura în care noi contribuim cu o atitudine adecvată.

Mai puternic însă și într-un sens mai adînc, sublimul ni se înfățișează în viața omenească ; numai că aici, de cele mai multe ori, nu avem înțelegere pentru el. Cel care suportă cu stăpînire de sine suferința sau o durere grea „este" în chip notoriu mai presus de suferință și durere. Cel care își sacrifică viața și sănătatea în serviciul unei sarcini mari, acela „este" mai presus de bunurile odihnei și comodității, la care el renunță. Faptul acesta de a fi superior nu are nimic de-a face cu un „sentiment" al sublimului ; el ține exclusiv de persoană, indiferent față de orice știință și simțire a altora despre el.

El, tocmai, nu este sublimul estetic. Îl putem numi cu drept sublimul moral. Cînd este vorba de acțiuni cu adevărat mari, de eroism și de simț înalt al răspunderii, atunci sublimul devine evident, deoarece noi înșine răspundem în inima noastră, spontan, cu admirație la el.

Sublim în sens estetic, el devine abia acolo unde odată cu admirația cîștigăm distanța de a-l contempla în liniște și de a permite măreției lui să acționeze asupra noastră, departe de orice turburări și orice actualitate.

Nu trebuie uitat că cele mai pure fenomene ale sublimului se găsesc în domeniul mitului, al religiei și în genere al concepției de viață, chiar al gîndirii și reprezentării filosofice. Multă vreme, pentru a defini sublimul, s-au avut în vedere aproape singure aceste fenomene, fără să se ia în considerare dacă este vorba în mod real de un sublim estetic.

Aceasta, fără îndoială, el nu este numaidecît. Cel mai degrabă, el ar putea fi în mit, ale cărui forme poetice orișicum sînt artistic intuitive ; totuși, chiar aici trebuie trasă o graniță. În domeniul religios însă, întruchipările artistice ale sublimului nu sînt deloc identice cu sublimul conținuturilor credinței înseși, cu divinitatea și acțiunea ei în lume. Despre aceasta depun mărturie grăitoare dogmele, care stau în opoziția cea mai crasă cu intuitivitatea obiectelor estetice și nu pot fi niciodată purtătoare ale valorilor lor.

b. *Apariția sublimului în arte*

Largul domeniu al sublimului exterior artelor și esteticului în genere dovedește limpede că el nu este, ca frumosul, un fenomen specific estetic. El se aseamănă în aceasta cu grațiosul și cu ferme-

cătorul sau cu comicul, ca şi cu celelalte „genuri ale frumosului" pe care le-am enumerat, şi care nu sînt de la obîrşie fenomene specific estetice. Într-însele toate, trebuie să scoatem mai întîi de-o parte cazurile esteticului. În ce domenii însă se găsesc acestea ?

Ele se găsesc, fără îndoială, mai întîi în frumosul exterior artei, atît în natură cît şi în viaţa omenească. Pentru aceasta pot fi luate în considerare toate cazurile de sublim neestetic pe care le-am citat ; căci s-a văzut deja că toate aceste cazuri se transformă imediat în sublimul estetic, îndată numai ce subiectul receptor posedă distanţa şi liniştea contemplaţiei care se cere. Lucrul acesta poate fi privit ca o lege fundamentală generală, şi el se confirmă în viaţă de o mie de ori, cînd unul şi acelaşi spectacol covîrşitor, la început ne apare doar apăsător, pentru ca apoi, brusc, să ne smulgă cu el în chip magic.

Cînd Schiller spune : „Fără speranţă, omul cedează puterii zeilor", el dă expresie numai înfrîngerii şi se găseşte cu totul dincoace de estetic ; cînd însă continuă : „neputincios şi cuprins de admiraţie vede cum operele lui se prăbuşesc", * atunci atitudinea s-a răsturnat şi sublimul estetic al aceleiaşi întîmplări, al incendiului, se exprimă direct.

Nu tot atît de lesne obişnuieşte să se stabilească distanţa în faţa sublimului moral. Zguduirea sufletului poate fi, în faţa forţelor naturii, mai puternică, dar ea nu pătrunde în aceeaşi adîncime sufletească. Sublimul moral — de pildă, o faptă de o grandoare şi o generozitate care ne convinge — provoacă propriul nostru eu să se măsoare cu ea, şi mărturia propriei noastre neputinţe de a face ceva la fel este strivitoare. Omul trebuie să domine acest sentiment înăuntrul lui. Dar cînd apoi, din conştiinţa inferiorităţii morale, se stabileşte distanţa, admiraţia şi respectul sînt cu atît mai adînci.

Sublimul estetic apare astfel în viaţă neîncetat, ca urmare a sublimului naturii şi a sublimului moral ; se înţelege, totdeauna numai în măsura în care persoana — şi chiar epoca — este estetic trează.

Ca completare, un cuvînt încă despre sublimul religios. Deoarece în domeniul lui se găsesc formele cele mai puternice — întrucît ele sînt de ordinul unei concepţii asupra lumii — ale apariţiei, este de aşteptat ca aici să se găsească şi cea mai bogată intervenţie a sublimului estetic ca fenomen consecutiv.

Acesta este în asemenea măsură cazul, încît estetica hegeliană — şi, fără îndoială, în genere aceea a romanticilor — le-a identificat, sau cel puţin nu a ştiut să le distingă unul de altul. S-a considerat „divinul" direct drept „Ideea" care ajunge la „apariţie" ; că astfel

* Schiller, *Clopotul* (n.r.)

Dumnezeu constituia ceea ce este eminent sublim, e consecvent, — că însă acest sublim pur religios-metafizic era luat fără ezitare drept sublim estetic (în mit şi în dogmatică), a fost o lipsă de distingere.

Tocmai aici, raportul artelor faţă de religie ar fi putut duce la o mai bună înţelegere : fără îndoială, artele au luat naştere în viaţa religioasă ; totuşi, ele şi-au atins înflorirea cea mai mare cînd aceasta se afla deja la începutul declinului. Ele şi-au primit ideile din viaţa religioasă, au rămas însă autonome în forţa lor sensibilă de modelare şi au prefăcut idealurile religioase în idealuri uman-intuitive.

Pînă la sublimul divin el însuşi, artele nu au îndrăznit întotdeauna să se ridice. Artelor plastice, lucrul acesta le era altădată interzis (să nu-ţi faci chip cioplit !). Sculptura grecilor a îndrăznit şi a izbutit — dar, fără îndoială, numai fiindcă zeii lor erau foarte umani ; acelaşi lucru este valabil despre Cristos sub chip de om — în epoca mare care a pictat pe „fiul omului". În întregime a izbutit poate doar muzica. Ea a izbutit, deoarece nu trebuia să sesizeze conţinutul obiectual, ci putea să îl lase să plutească în nedeterminare.

De aceea, fără îndoială, sublimul muzical s-a desprins, în conştiinţa epigonilor, cel mai lesne de ideile metafizice pe suportul cărora se ridicase, şi se găseşte astăzi în faţa noastră ca pur sublim estetic. Nici măcar legătura cu textul (în oratorii şi cantate) nu este aici un obstacol. Aceasta o arată limpede paralela muzicii pure a aceloraşi maeştri (Bach, Händel etc.). Istoric ca şi faptic-tematic, artele, în măsura în care au creat opere sublime, au plecat de la conţinuturile intuitiv-metafizice *(weltanschaulich)* ale vieţii credinţei. Lucrul acesta nu poate fi contestat, chiar dacă desprinderea de ele merge pe urmă oricît de departe şi se ivesc alte domenii tematice ale sublimului.

În care dintre arte avem însă nu numai „sublim estetic", ci şi „sublim artistic" ? Şi, mai departe : în ce forme de artă, înăuntrul artelor, poate fi el găsit ? De ce straturi ale obiectului atîrnă el ? La prima întrebare, răspunsul este lesne de dat, şi el ne va servi de introducere şi de călăuză. La cea din urmă însă, el este dificil şi duce deja la chestiunea fundamentală : ce este în fond sublimul.

La început se poate crede că el nu poate fi găsit decît în artele care urmăresc reprezentarea, deoarece numai ele au teme propriu-zise. Dar aceasta constituie prima greşeală, — aceea că sublimul ar atîrna de teme obiectuale, de care el nu poate fi desprins. El este în realitate destul de independent de ele.

Cu excepţia ornamenticii, sublimul există fără îndoială în toate artele, numai că în grade foarte deosebite. Relativ mică este ponderea lui în pictură, deşi acesteia nu îi lipsesc subiectele sublime, şi nici de idealurile unei umanităţi ridicate la o potenţă superioară (titanicul)

nu duce lipsă. Pictura ar putea fi, în schimb, prea strîns legată de sensibil — purul sensibil se găsește în genere departe de sublim. Adevăratele efecte „picturale“ sînt tocmai efecte ale vederii însăși, nu a ceva ce s-ar afla în spate.

Acolo unde arta picturii atinge în adevăr sublimul, ca în figurile tavanului Sixtinei, intervine înăuntrul ei lesne ceva nepictural — ceva ținînd de desen și de sculptură ; și poate că, în adevăr, omenescul care trece de mărimea naturală nu poate fi sesizat decît pe această cale.

Fără îndoială, și în arta portretului există un fel de sublim al adîncimii, ca la Rembrandt, în faza din urmă, unde întreaga magie senzual-exuberantă a culorilor se reduce în favoarea unui element secret, omenește zguduitor.

Opoziția în care se găsește sculptura față de pictură devine clară. Hegel a văzut just că ea a „plăsmuit“ mai întîi sublimul în chipurile de zei pe care le-a creat. Aici au fost în adevăr create idealuri ale umanului, trecînd dincolo de experiență și de realitate ; intuite interior și modelate în fantezia creatoare, ca desăvîrșire sensibilă.

Creația poetică este la fel de capabilă de sublim ca și celelalte genuri ale frumosului. Ea dispune, fără îndoială, de cea mai largă libertate în ce privește diversitatea interioară. În poezia lirică deja, sublimul nu lipsește ; cu toată puterea, el iese în lumină în epopeea eroică : în figuri, dar și în destine ; cu deosebire acolo unde destinele devin impunătoare și tragice.

La fel stau lucrurile în tragedie : persoanele marcate de destinul lor pășesc sub o lege mai mare și cunosc reflexul ei în propria lor prăbușire. Ceea ce este mare și înălțător în om se arată acolo în toată puritatea. Omul crește astfel peste măsura umană. Dar aceasta nu înseamnă că „tragicul“ ar fi deja ca atare sublim (Ibsen, *Micul Eyolf*).

Cu cea mai mare puritate reiese sublimul tocmai acolo unde l-am fi căutat mai puțin : în artele care nu țintesc la reprezentare — muzica și arhitectura. Muzica îl exprimă în adîncimea dinamicii sufletești, acolo unde reprezentarea *(Darstellung)* nu ajunge : ea poate exprima sublimul sufletesc, deoarece îl poate face să „vorbească“ nemijlocit, și prin aceasta provoacă aceeași vibrație în ascultător, pune stăpînire interioară pe el și îl face să o resimtă așa cum altfel el nu își resimte decît propria lui viață : ca ceva al său.

Arhitectura procedează invers, ea prezintă un sublim static, în liniște și măreție mută. Așa, de totdeauna, în clădirile monumentale : în templul doric era deja atins un grad al sublimului — cu o aparentă simplicitate — cum nu s-a mai întors niciodată : gravitate,

întovărășită de solemnitate superioară, senină. În marile stiluri bisericești ale evului mediu s-au atins încă odată culmi supreme în compoziția spațiului și în compoziția dinamică ; mai cunoscut decît oriunde, în stilul gotic.

c. *Teoria kantiană a sublimului*

După această privire în jur, ca să aflăm „unde găsim sublimul", putem să trecem la întrebarea : ce este el, sau cum se deosebește de alt fel de frumos. Aceasta nu este încă întrebarea privitoare la sublim ca valoare ; cea din urmă însă poate fi tranșată prin lămurirea celei dintîi. Teoria clasică a sublimului a dat-o Kant. Trebuie să începem cu ea.

Kant deosebea sublimul matematic și sublimul dinamic. Cel dintîi e socotit ca fiind „ceea ce e absolut mare" (ceea ce e mare peste orice comparație), cel din urmă este ceea ce îi corespunde ca forță a naturii, „considerată ca forță care nu are nici o putere asupra noastră". Lucrul din urmă, fiindcă altfel dispare raportul estetic și rămîne numai „înfricoșătorul" ca atare. Kant nu a dezvoltat decît primul aspect.

În ambele cazuri, punctul de vedere este cantitativ : „sublim este ceva a cărui simplă putință de a fi gîndit chiar dovedește o capacitate a sufletului care întrece orice măsură a simțurilor" *(Critica puterii de judecată,* 85). În sesizarea a ceva atît de excesiv trebuie să intervină un „sentiment de inadecvare", anume aceea „a imaginației, față de ideile unui întreg, pentru a le reprezenta...". Întregul respectiv apare lui Kant ca ceva infinit ce nu poate fi intuitiv sesizat *(ibidem,* 88.) Primul lucru este deci raportul unei „nepotriviri" *(Unzweckmässigkeit),* a reprezentării, pentru puterea de judecată.

Pînă aici, sublimul n-ar putea trezi decît neplăcere, ar produce un efect strivitor și apăsător. Dar mai intervine aici, după Kant, ceva deosebit : cerința totalității, care pornește de la rațiune ; tocmai neputința imaginației „scoate la iveală o capacitate a sufletului care depășește aici orice măsură a simțurilor" (*ibidem,* 92). Prin aceasta, sufletul redobîndește superioritatea și resimte o plăcere de ordin mai înalt, condiționată de neplăcerea de ordin inferior (*ibidem,* 98). Plăcerea aceasta constituie sentimentul sublimului. Ea înseamnă o înălțare a sufletului din apăsarea lui.

Ceea ce este important aici este, evident, contrastul între o inadecvare și o adecvare, o lipsă de potrivire și o potrivire cu scopul, o neplăcere și o plăcere. În timp ce înăuntrul „frumosului" (în înțe-

lesul îngust kantian), adecvarea, potrivirea cu scopul şi plăcerea intervin nemijlocit, înăuntrul sublimului ele sînt condiţionate de contrariul lor, şi esenţa fenomenului stă în înfrîngerea acestui contrar. Totdeauna însă, rezultatul este totuşi că, în ultimă instanţă, omul păstrează superioritatea ; plăcerea estetică este, esenţial, plăcerea legată de această superioritate.

Lucrul acesta atîrnă cel mai greu în balanţă, acolo unde puterea de judecată se îndreaptă către esenţa morală a omului, către *noumenul* din el. Şi acesta este cazul, în chipul cel mai pur, acolo unde sînt în cauză lucruri ţinînd de viaţa morală — potrivit materialului care este prelucrat în arte. Aici este vorba de o superioritate şi mai mare. Căci aici intervine în om libertatea cu care îşi face cu adevărat apariţia esenţa lui inteligibilă. Putem raporta tocmai la aceasta definiţia : „sublim este ceea ce, prin opoziţia sa faţă de interesul simţurilor, place nemijlocit" (*ibidem,* 115).

Dacă privim în ansamblu aceste determinaţii ale lui Kant, ele ne lasă nesatisfăcuţi pe două laturi. Mai întîi, ele rămîn, mai mult încă decît cele privind „frumosul", împotmolite în subiectiv : aflăm prea multe despre efectele asupra sufletului şi prea puţine despre structura obiectului. Utilizabil, în schimb, rămîne contrastul între plăcere şi neplăcere, în măsura în care aceste două momente pot fi înţelese ca indicii valorice.

Al doilea : în obiect, totul este, fără îndoială, prea mult pus pe socoteala infinităţii. Jocul acesta puţin cam uşuratic cu infinitul este în gustul romantismului timpuriu. Nu este deloc nevoie de el : prima formulare, „ceea ce este absolut mare", este mai bună, dacă o putem înţelege ca „ceea ce produce efectul de absolut mare", fără a ne referi la gradul cît este de mare sau de mic, în realitate.

Determinaţiile lui Kant spun deci puţin — deşi, în chip evident, el caută în direcţia justă. Poate că, răspunzînd celor două puncte amintite, putem nota următoarele două momente, ca părţi esenţiale în conceptul sublimului :

1. În subiectul contemplator se găsesc în conflict două momente afective : unul de împotrivire sau de repulsie, un sentiment de neputinţă şi de teamă, şi unul de adeziune — cel din urmă avînd ca fundament pe cel dintîi. De aceea, şi valoarea sublimului este o valoare fundată pe o non-valoare, anume pe împăcarea cu ea.

2. În obiect intervine un moment de „mărime", care este în adevăr unic. Se pune întrebarea dacă mai este aici vorba de ceva cantitativ. Ar putea fi pur şi simplu şi „ceea ce ne depăşeşte". Asta este complet îndeajuns. Şi se potriveşte mai bine cu fenomenele mai grave ale sublimului, care toate nici nu se află în domeniul extensivului, ci în

măreţia morală — oriunde apar ele, la omul viu sau în înfăţişările artistice. Se potriveşte mai bine şi cu formele particulare ale sublimului, care intervin în artele străine de reprezentare (muzica, arhitectura).

CAPITOLUL 31. STRUCTURA SUBLIMULUI ESTETIC

a. *Formele particulare ale sublimului*

Sublimul, aşa cum l-a văzut Kant, există fără îndoială. Întrebarea este numai dacă felul acesta de a-l vedea se potriveşte tuturor speciilor de sublim — fie şi numai celor atinse mai sus, de ex. sublimului conţinut în muzică şi în arhitectură. Poate că acolo se găsesc tocmai formele lui cele mai pure. Unde se găseşte atunci temeiul restrîngerii ?

El se găseşte pe de o parte în forma particulară de gîndire a lui Kant, care lucra în multe domenii luînd *pars pro toto*, — în etică, de ex., socotea „datoria" drept unic domeniu de orientare — ; pe de altă parte, în preferinţa acordată înăuntrul sublimului la ceea ce covîrşeşte, striveşte, stîrneşte teama.

Ambele motive au contribuit la rezultatul că, în definitiv, Kant a văzut mai mult covîrşitorul decît sublimul, sau cel puţin a luat pe cel dintîi drept acesta din urmă. Nu se poate contesta că această formă particulară a sublimului există, şi exemplele lui Kant din raporturile naturii sînt cu totul potrivite. Dar ele nu epuizează genul. Ele dau preferinţă laturii problemei din care Kant a scos raportul de opoziţie între neplăcere şi plăcere în subiectul contemplator. De aceea, acest raport apare la el artificial pronunţat.

Dacă ne întrebăm mai departe de ce a căutat Kant acea pronunţare, răspunsul se găseşte în convingerile lui metafizice. Potrivit lor, Dumnezeu este sublimul absolut, înaintea căruia tot ce e creat este disparent de mic ; sublimul acesta se străvede ca infinit şi de neatins, prin întreg sublimul parţial din natură şi din viaţa sufletească. Perspectiva aceasta intuitivă asupra lumii a făcut ca imaginea să devină unilaterală.

Să lăsăm deci la o parte ceea ce este unilateral ! Rămîn şi atunci încă multe lucruri ; cu deosebire dacă adăugăm cele două cuceriri ale lui Kant pe care le-am amintit în capitolul precedent : valoarea fundată pe o non-valoare şi „ceea ce este mare în mod absolut", care nu trebuie înţeles cantitativ. Ajungem la sensul lucrului din urmă cel mai bine, cînd punem alături formele deosebite în care apare sublimul, desigur acum într-o accepţiune mai tolerantă decît cea kantiană.

Trebuie aici să lăsăm la început la o parte delimitarea sublimului estetic faţă de sublimul din viaţă.

Voi cita deci — fără a pretinde la ordonare sistematică şi la enumerare completă — următoarele specii :

1. marele şi grandiosul — ambele fără referinţă la cantitatea măsurabilă, mari doar „potrivit felului lor", în modul în care anumite clădiri produc impresia mărimii, fără a fi extensiv mari ;

2. gravul, solemnul, ceea ce ne depăşeşte, ceea ce e plin de profunzime sau dă în vreun fel impresia adîncimii abisale ; gravul în sensul în care el poate aparţine şi seninului festiv ;

3. conturatul, închegatul-în-sine, perfectul, înaintea căruia îţi apari mic şi plin de lipsuri (astfel, adesea în sublimul moral) ; tăcutul şi nemişcatul plin de mister, în măsura în care simţim că el este doar suprafaţa a ceva obscur şi nemăsurat ;

4. ceea ce ne depăşeşte (în forţă şi putere) — în natură, covîrşitorul şi strivitorul ; în viaţa umană, superioritatea morală, ceea ce impune şi entuziasmează, ceea ce este omeneşte măreţ, grandios, generos ;

5. uriaşul, enormul, înfricoşătorul — irupînd în viaţa omului, în faţa căruia el coboară pînzele ; dar şi în forma artistică — monumentalul, lapidarul, ceea ce este, în formă, „tare" şi „colosal" (Kant) ;

6. emoţionantul şi zguduitorul — ambele predominînd în destinul omului şi servind de prototip poeziei ;

7. deosebit de amîndouă, încă o dată tragicul — nu numai în tragedie, ci şi în alte genuri poetice, în muzică şi în viaţa reală, dincoace de artă.

Formele acestea particulare ale sublimului constituie o selecţie, seria lor nefiind omogenă ; ultimele două feluri, de pildă, sînt mult mai speciale decît primele cinci. Multe din ele au nevoie încă de o explicaţie. Astfel, primele trei puncte, care se depărtează deosebit de mult de concepţia kantiană.

Multe lucruri se pot vedea mai lesne pornind de la contrariile lor. Căci fiecare formă particulară a sublimului îşi are contrariul ei, care nu are deloc nevoie să fie negativ (de pildă, potrivnic valorii, urît) ; şi, deseori, acest termen contrar este binecunoscut.

ad. 1. : Ne-am referit la „mărimea interioară", care, în adevăr, nu este extensivă. Ceea ce nu exclude ca ea să se potrivească uneori, prin excepţie, şi la ceva „extensiv mare", ca la cerul înstelat ; totuşi, chiar aici, sublimul atîrnă mai mult de uniformitatea calmă şi de imperturbabilitatea mişcărilor. Contrariul este ceea ce e de soi mărunt, meschinul, micimea omenească, ceea ce e „fără însemnătate". Pentru ceea ce e „interior mare" — ceea ce e „de caracter mare" —, cazul a ceva grandios în forma lui nu poate fi dovedit nicăieri mai bine

decît la un edificiu. Un bun exemplu este vechea Gardă principală, a lui Schinkel : un edificiu disparent de mic printre clădiri mai mari, pe care toate el le lasă totuşi în umbră prin impresia de mărime pe care o produce. Acelaşi lucru se poate spune despre foarte puţin întinsele compoziţii ale lui Bach, în *Clavecinul bine temperat* — preludii şi fugi —, numai cîteva din ele durează mai mult de şapte minute (la un tempo moderat), dar în măreţia interioară a compoziţiei, ele se pot măsura cu cele mai mari opere ale artei muzicale şi le rămîn superioare.

ad. 2 : Să nu confundăm speciile : gravul nu are nimic de-a face cu tristul şi cu melancolicul ; puţin chiar cu tragicul, care, fireşte, în ce îl priveşte, rămîne totdeauna legat cu el. Gravul nu e nevoie să fie lipsit de bucurie, sinteza lor o avem limpede în solemn. Şi trebuie să observăm că tot ce este interior de stil mare, în măsura în care el nu este apăsător, are ceva solemn — ceva ce este deci desprins din cotidian şi care se „ridică deasupra" acestuia, aşa cum şi „sărbătoarea" în viaţă este starea de excepţie. Tocmai aici s-ar putea afla primul sens al „sublimului". El stă în această „înălţare". Şi gravitatea festivă este dată, în chipul cel mai pur, în muzica mare.

ad. 3 : Desăvîrşitul (unitarul în sine) nu-l punem de obicei în rîndul sublimului ; totuşi, nu se poate contesta că tot ce este desăvîrşit produce impresia superiorităţii. Cînd i se adaugă caracterul misterios şi enigmatic, umplînd pe cel care contemplă cu presimţirea a ceva mai mare, atunci impresia creşte mult încă.

Cele două forme ale sublimului amintite sub punctele 2 şi 3 (în anumite limite şi 1) ar putea alcătui arhetipul pur al sublimului, care este încă neutru faţă de momentele afective de alt fel — tragicul, ameninţătorul etc. Aceasta în opoziţie cu Kant, pentru care impresia de strivitor se află în primul plan, aşa cum cere teoria sa. Şi pentru aceste două forme se poate recurge drept confirmare la contrariile lor. Faţă de grav şi de solemn, contrariile sînt banalul şi cotidianul, — nicidecum doar uşorul şi superficialul ; faţă de unitar şi de desăvîrşit, hibridul şi nedesăvîrşitul ; faţă de misterios şi tăcut, vulgarul şi platul.

Următoarele două puncte, 4 şi 5, alcătuiesc aproximativ sublimul în sensul kantian. Contrariul comun al lor este familiarul şi obişnuitul, lucrul cu care ştim să ne descurcăm.

ad. 4. : Superioritatea morală este înrudită cu desăvîrşirea (în sensul punctului 3) ; se poate pune la îndoială dacă ea trebuie numaidecît să producă o impresie de apăsare — ea ar putea produce şi o impresie de antrenare sau de răpire, de entuziasm. Şi acesta este poate efectul natural.

ad 5. : Un mare rol joacă în arte monumentalul — nu numai în arhitectură ; şi mai puternic încă poate în sculptură şi în creaţia poetică. În faţa uriaşului-înfiorător, ne aflăm deja la limita adevăratului sublim : aici, afectele, apăsarea devin prea puternice ; impresia măreţiei este în felul acesta limitată. Fără distanţă faţă de obiect, în adevăr, nu este cu putinţă perceperea estetică.

Ultimele două forme ale sublimului (6 şi 7) stau foarte aproape una de alta ; la fel, ambele faţă de „înfricoşător".

ad 6. : Zguduitorul este legat, fără îndoială, cu înfricoşătorul, constituind latura afectivă într-însul. „Emoţionantul" are deja mai mare distanţă faţă de apăsător, este iarăşi mai mult ceea ce înalţă. Dar aceasta nu e cu putinţă decît acolo unde ceva în figurile omeneşti se ridică în adevăr deasupra destinului. În emoţie se află deja admiraţie şi recunoaştere a superiorităţii.

ad 7. : În tragic predomină nota dramatică, mai exact poate, cea pur artistică în genere ; în emoţionant, hotărîtoare este încă zguduirea sufletească — în tragic, în schimb, deja înălţarea sufletului şi plăcerea specific estetică a celui ce contemplă. Acestora le corespund formele artistice deplin dezvoltate ale tragicului. Totuşi, aceasta este o problemă particulară — nu numai în dramă, ci şi în alte arte.

b. *Trăsături esenţiale sesizabile în sublim*

Dacă aruncăm acum o privire înapoi, se vede că sensul şi esenţa sublimului s-au precizat mai mult. Ba, de fapt, abia acum vedem cît de puţin clar era conceptul tradiţional al sublimului. Seria formelor particulare nu a dat numai fenomenului adevărata lui întindere, ci a şi pus esenţa unitară a lucrului în lumină nouă. Nu este deloc necesar pentru aceasta să sfîrşim formal cu o definiţie a sublimului, care să stea de pildă alături de cea kantiană. Orice ambiţie definitorie trebuie respinsă.

Ce s-a cîştigat deci în mod general pentru determinarea filosofică a sublimului estetic ? În parte, rezultatul pare negativ ; indirect însă, el este eminent pozitiv. Opoziţia faţă de Kant priveşte de altfel numai exagerarea şi unilateralitatea teoriei lui. Ceea ce este afirmativ rămîne mai departe :

1. desprinderea sublimului de transcendent şi de absolut, de Dumnezeu şi de orice presupoziţie metafizic particulară ; afirmativ : integrarea sublimului în ceea ce este imanent şi aproape, în ceea ce ţine de natură şi de om (aceasta împotriva romantismului) ;

2. desprinderea sublimului de cantitativ : nu fiindcă el n-ar putea fi şi cantitativ ; ci fiindcă, în enorma majoritate a formelor în care el

apare, este vorba de o superioritate de alt fel, ba chiar de o „mă-reţie“ de alt fel ;

3. desprinderea lui de apăsător. Poate există şi ceva împovărător în sublim, ceva înfricoşător şi catastrofal, dar aceasta nu constituie esenţa lui. O înălţare directă, prin intuirea a ceva superior, este momentul primar în sublim ;

4. excluderea momentului non-valorii ca fundament (a ceea ce e „inadecvat“, „necorespunzător scopului“ etc.), ca şi a neplăcerii care îi corespunde în răspunsul valoric al subiectului. În loc de fundare pe o asemenea non-valoare dobîndim fundarea pe o valoare. Valoarea aceasta nu este nevoie să se găsească în subiect. Ea se află de obicei tocmai în obiect, şi anume ca valoare proprie a lui, în măsura în care el este resimţit drept ceea ce este absolut mare şi superior ;

5. în locul nepotrivirii şi inadecvării intervine o potrivire clară ce se găseşte de la început în fiinţa omenească, între superioritatea obiectului şi o nevoie sufletească a inimii omeneşti.

Ultimele două puncte sînt elementul cu adevărat afirmativ care s-a vădit în esenţa sublimului. Totuşi, mai sînt cîteva lucruri de lămurit în plus. Lucrurile, în adevăr, nu stau deloc în felul că nu ar putea interveni o plăcere condiţionată de neplăcere, sau o valoare întemeiată pe non-valoare. Ambele se întîmplă, situaţia dintîi este chiar foarte cunoscută în psihologie, ca lege a contrastului sentimentelor. Cea din urmă însă o cunoaştem din etică, unde nevoile aproapelui nostru (non-valori de bunuri) sînt factorul de bază pentru valoarea morală a iubirii aproapelui. De aceea n-ar fi nimic de obiectat împotriva raportului kantian înăuntrul sublimului. Chestiunea este numai că acest raport nu corespunde fenomenelor ; mai exact, corespunde doar unui fenomen parţial, şi nu celui central. Căci intervenţia sublimului odată cu apăsarea sentimentului de sine nu este deloc regula, ci numai un caz particular.

Legea de bază valabilă aici ar putea fi aceasta : de la sine, omul se simte atras către ce e mare şi superior ; el poate chiar să treacă prin viaţă cu nostalgia tăcută după ceva impunător şi superior, şi să umble în căutarea lui. Unde îl găseşte, inima îi zboară în întîmpinarea lui.

Aşa cel puţin se petrec lucrurile la omul normal, care nu este deformat sau intimidat. Cazul din urmă se întîmplă, fireşte, adesea ; îl găsim la oameni care au o anumită sfială chiar faţă de ce e neobişnuit, — cu atît mai mult deci înaintea imensităţii şi a covîrşitorului. Sentimentul apăsării şi al umilirii de către ceea ce covîrşeşte este în mod normal secundar, deşi în faţa anumitor forţe exterioare, el este şi natural. Căci în astfel de cazuri, intervenţia privirii adec-

vate sublimului ţine de un al doilea stadiu, în care s-a stabilit distanţa faţă de ceea ce ne apasă.

Faptul că este atras de ce este mare şi de ce îi este superior face parte din trăsăturile morale cele mai frumoase ale omului. Atracţia aceasta nu este în sine estetică, dar ea se preface lesne în viziune estetică şi în plăcere admirativă. În orice caz, ea se află deja la baza valorii estetice a sublimului, ca tendinţă valorică (răspuns valoric etic), ceea ce constituie numai un caz special al legii mai generale de întemeiere a valorilor estetice (cf. cap. 28 c). În fond, atracţia aceasta către ce e mare este chiar de un fel şi mai general. Cazul etic este deja ceva mai special. Din „ceea ce este mare" emană un fel de farmec primar, o acţiune „magnetică", ceva care atrage la sine inima omului. Lucrul acesta poate fi exprimat şi astfel: omul nedeformat aduce cu sine tendinţa de a venera ceva şi de a trăi cu privirea înălţată dincolo de sine.

Poate că rădăcina acestei tendinţe se află în tendinţa şi mai fundamentală de a introduce un sens în viaţa proprie. Căci tot ce e covîrşitor este dătător de sens prin sine însuşi: în chip obscur, omul simte în el o adîncime secretă şi un izvor de semnificaţie. În ce ar urma să stea sensul a ceea ce covîrşeşte, întrebarea aceasta şi-o pune abia reflecţia, sau chiar meditaţia filosofică; omul, în viaţa practică, nu îşi pune întrebarea aceasta, şi intuiţia estetică ce îşi face loc, ea mai ales, nu întreabă de aceste lucruri. Căci ea este legată direct de impresie. Impresia însă vine, ca totdeauna în raportul estetic, de la simţuri. Şi simţurile sînt departe „ca de cer" de a întreba şi de a cere socoteală.

Întoarcerea spre sublimul estetic începe îndată ce din acest „zbor al inimii" către „ce e mare" s-a născut un raport de distanţă şi de contemplare. Atunci, intuiţia şi gustul se ridică peste pasiunea dăruirii şi a nostalgiei care caută potolire; şi, totodată, valoarea estetică a sublimului se înalţă ca ceva resimţit în obiect, peste ponderea valorică dătătoare de sens a acestuia.

Esenţialul aici este (cum am spus deja la punctul 4) că în locul întemeierii sublimului pe o non-valoare intervine întemeierea lui pe o valoare. În felul acesta se restabileşte raportul pur afirmativ. Valoarea care întemeiază nu a fost văzută de Kant şi de discipolii săi, deşi ea se găseşte în plină lumină, şi un clar moment de plăcere în om o indică fără echivoc: tot ce apare în proporţii foarte mari cîştigă o pondere valorică, deoarece el este important şi puternic; cel mai puternic se face simţită această pondere valorică acolo unde este vorba de mărime neextensivă, sufletească, morală. Atracţia inimii omului către grandios este atît de elementară, încît ea compensează indirect momentele non-valorice, oricît de puternice. Aceasta este cauza pentru

care întîlnim pe cele din urmă relativ adesea şi puternic reprezentate înăuntrul sublimului.

Faptul că din aceste momente non-valorice, Kant a putut face condiţia principală a sublimului s-ar putea explica prin aceea că, în cazurile sublimului unde ele apar, opoziţia faţă de celelalte genuri ale frumosului, faţă de graţios, iese cu deosebită putere în evidenţă. De opoziţia aceasta se interesa Kant. El o socotea drept o opoziţie faţă de frumos în genere, şi a adus prin aceasta confuzie în conceptele estetice.

c. *Trăsături esenţiale insesizabile*

Din caracterele atribuite altă dată sublimului a fost înlăturată deci opoziţia faţă de frumos. Aceasta nu s-a întîmplat datorită lărgirii simţitoare a conceptului de frumos, ci prin faptul că momentul care i se opune în esenţa sublimului a fost suprimat. Abia cu aceasta se justifică ordinea luată mai sus ca bază, după care toate genurile mai speciale ale valorii estetice sînt subordonate frumosului. Cu aceasta abia, conceptul frumosului este fixat.

Sublimul este, prin urmare, acel frumos care vine în întîmpinarea nevoii omului de „măreţie", de ceva „care depăşeşte", şi care în acelaşi timp învinge fără efort obstacolele temerii şi meschinului omenesc în noi. Definiţia aceasta este lipsită încă de latura cealaltă : de adausul determinaţiilor mai generale ale frumosului, care trebuie să se potrivească, dacă este vorba de o specie subordonată a frumosului.

Ajunge dacă adăugăm, pentru o completare justă, printre momentele structurale ale frumosului, raportul de apariţie, căci acolo unde acesta nu intervine, ca în ornamentică, sublimul nu mai are nici el ce căuta. Întrucît frumosul constă în apariţia unui plan de fund nesensibil în planul real sensibil din faţă al obiectului, şi acest fel de subzistenţă este o „subzistenţă pentru noi", putem defini sublimul acum în felul acesta : el este acea apariţie a unui plan nesensibil de fund, în planul sensibil real din faţă al obiectului, care vine în întîmpinarea nevoii omului de măreţie, şi biruieşte fără efort obstacolele care îi stau în faţă.

Am putea lăsa definiţia astfel. Dar este bătător la ochi că faptul de a veni în întîmpinare, de care este vorba aici, atîrnă structural el însuşi de planul din spate al apariţiei. Putem deci simplifica formula, dacă o raportăm de la început la el. Atunci, ea trebuie să sune aşa : sublimul este apariţia a ceva covîrşitor de mare sau de proeminent, care nu poate fi dat simţurilor, în planul sensibil din faţă al obiectului, în măsura în care acest ceva mare vine în întîm-

pinarea nevoii sufleteşti de măreţie şi biruie fără efort obstacolele mărunt omeneşti care i se opun.

Planul din spate este el însuşi elementul proeminent care apare „în planul din faţă". Apariţia aceasta este aici deosebit de stranie, deoarece incomensurabilitatea cea mare subzistă între planul din faţă şi cel din spate. Situaţia stă astfel nu numai în arte ; ea este exact la fel în sublimul naturii, şi e tot atît de stranie. Căci şi aici, ceea ce este sensibil dat nu este decît un sector limitat (priveliştea mării, a cerului înstelat). Dar tocmai acesta este secretul lucrului : cum poate apărea în planul sensibil ceea ce este de cu totul alt fel ? Totuşi, enigma nu este aici mai mare decît în restul frumosului.

Cu aceasta dispare toată dialectica sublimului, aşa cum era ea îndrăgită altădată, — la Hegel numai schiţată, la Fr. Th. Fischer deja desfăşurată pe larg într-o teorie, şi apoi repetată pînă în secolul nostru — de cele mai multe ori, fireşte, astfel încît nu se mai simte antitetica decît slab în cursul ei. Totuşi, nu este vorba de ea singură. Este în cauză aici mai degrabă ideea unui fir conducător prin întreaga teorie a artelor, acestea cu formele lor mai speciale de artă fiind dispuse într-un singur şir ; în şirul acesta trebuie totdeauna ca prin transformarea unuia dintre momente să se pună în mişcare progresul spre termenul următor. Schema aceasta autentic hegeliană este tăiată de la rădăcină, îndată ce se suprimă ascuţirea antitetică artificială a contrariilor înăuntrul sublimului. Consecinţa priveşte atunci întregul edificiu al esteticii. Căci orice tranziţie ulterioară este construită după aceeaşi schemă.

O nouă întrebare devine în felul acesta acută : cum poate fi înfăţişat în arte ceva copleşitor de mare ? Într-o formă oarecare, el trebuie, fără îndoială, să poată fi înfăţişat ; căci el trebuie totuşi să „apară". Planul din faţă este totdeauna strîns delimitat, chiar pentru faptul că el este de natură sensibilă şi trebuie să dea impresia unui întreg lesne de cuprins cu ochiul. Cum poate apărea deci ceva nemăsurat de mare într-însul ?

Şi întrebarea aceasta a fost mereu din nou ascuţită antitetic, din epoca romantismului : se exagerase atunci din capul locului vorbindu-se de „un infinit înăuntrul finitului", — răul obicei al romanticilor de a depăşi tot ce e dat, prin supralicitare, de a-l ridica în absolut. Trebuie iarăşi să renunţăm mai întîi la aceasta, pentru a putea aborda problema în mod just.

Este vorba, dimpotrivă, numai de cuprinderea a ceva covîrşitor de mare în limitele strîmte a ceea ce poate fi îmbrăţişat dintr-o dată cu simţurile. Şi lucrul acesta este destul de straniu. S-a arătat deja mai sus că aici se află o limită ultimă a reproducerii, şi anume pe ambele laturi : căci, fără îndoială, covîrşitor de marele există în natură, dar

el nu poate fi reprodus ; şi, fără îndoială, în Idee mai ales, există ceva de felul acesta, dar el nu poate fi prins în nici o obiectivaţie.

Răspunsul se găseşte în esenţa mai generală a frumosului : nu este deloc vorba de o reproducere sau chiar de o înfăţişare, în sensul că aici ar urma să fie realizat ceva. Este îndeajuns pentru obiectul estetic — şi pentru cel sublim — ca el să „apară". Ca să apară însă, covîrşitorul nu are nevoie să fie în vreun sens „realizat" sau „desăvîrşit". Ajunge ca reprezentarea lui să ni se înfăţişeze în minte în mod clar, imperios şi intuitiv. Intuitivitatea este, fără îndoială, necesară, însă aducerea la apariţie nu prezintă aici greutăţi mai mari decît în rest. Reprezentarea este, în adevăr, în mare măsură liberă în creaţiile ei.

Totuşi, tocmai intuitivitatea acestei apariţii rămîne misterioasă. Căci cum urmează să fie adus la intuiţie aceea ce este sustras simţurilor ? Desigur, există în viziunea estetică „intuiţia mai înaltă", şi ea nu este legată de graniţele sensibilităţii. Dar trebuie totuşi păstrată şi impresia de ceva dat, căci, în adevăr, cel care contemplă nu ştie cît este de mare propria sa contribuţie la obiectul estetic — deci şi în sublim.

Aici, totuşi, se află cheia situaţiei : raportul de apariţie este provocat tocmai de faptul că se atribuie obiectului ceea ce nu putea fi alcătuit decît cu intervenţia propriei fantezii : obiectualitatea strîmt limitată poate fi deci foarte bine modificată prin acţiunea reprezentării, într-una covîrşitor de mare.

Fără îndoială, orice întruchipare a sublimului rămîne imperfectă. Dar imperfecţiunea aceasta devine palpabilă chiar în întruchipare, şi prin aceasta sublimul este adus indirect la intuiţie ; aşa de ex. sublimul moral, în fapta mare sau în pasiune, dar şi sublimul naturii. Aşa lucrează, în adevăr, poetul : în mici detalii, prezentate în concreţiune sensibilă, el face să apară sublimul în destinul unui om — şi în apariţie, el devine sublim estetic.

Depărtarea de simţuri a sublimului face amploarea tensiunii interioare a rolului său, ca mod al frumosului. Căci frumosul este apariţia în sensibil. Opoziţia aceasta nu este nicăieri cu totul învinsă. Nu este o întîmplare că cea mai dăruită simţurilor dintre toate artele, pictura, care se mişcă în întregime în „magia culorilor", este cea mai puţin capabilă de sublim ; atît de puţin, încît chiar temele cele mai religios sublime ea le atrage în vraja simţurilor. Şi mai importantă este în această direcţie mărturia afirmativă a muzicii şi a arhitecturii : uimitor este că aceste două arte „care nu urmăresc reprezentarea" se dovedesc cele mai puternice în înfăţişarea sublimului. Nu fiindcă aceste arte ar fi mai puţin sensibile, ci deoarece, în

fapt, ele nu „înfăţişează", ci fac să fie resimţit ceea ce exprimă, în modelările lor autonome, doar într-o nedeterminare obscură ; în acest fel, farmecul apariţiei fiind deci abătut foarte departe de planul simţurilor, în nesensibil.

CAPITOLUL 32. POZIŢIA SUBLIMULUI ÎN EDIFICIUL STRATURILOR

a. *Predominanţa straturilor interioare*

Analiza structurală a sublimului estetic a dus la cîteva momente esenţiale greu de sesizat ; adică, potrivit fenomenului, ele sînt, ce-i drept, sesizabile, dar aceasta nu înseamnă că sînt şi aduse la înţelegere. Acest aspect suprafenomenal nu îl vom despica aici în chip forţat. Totuşi, s-au arătat în acelaşi timp anumite puncte de la care se poate pătrunde analitic mai departe.

Printre acestea se distinge cu totul de la sine punctul tratat de noi la sfîrşit. El se referă la relaţia sublimului estetic în arte cu raportul apariţiei care se află la baza oricărui frumos. Relaţia aceasta este, după cele spuse la sfîrşit, o relaţie mult mai intimă decît am fi putut crede — şi decît ar putea concede teoriile sublimului : căci, în mod mai esenţial decît la oricare alte „materiale", la „ceea ce e covîrşitor de mare", apariţia nu este nimic mai mult decît „pură apariţie". În oricare alt mod, „înfăţişarea" — sau chiar numai „expresia" — sublimului ar fi ceva cu neputinţă.

Cu aceasta se ridică întrebarea, de ce straturi ale operei de artă atîrnă sublimul ? Sau, dacă el nu atîrnă de straturi izolate, în mod exclusiv, de care atîrnă cu precădere ? S-ar putea, în orice caz, crede că aici distincţia straturilor rămîne cu totul exterioară. Sublimul ar putea aparţine, după domeniul materialului său, oricărui strat. Şi el şi-ar putea avea rădăcinile în raportul de ansamblu al tuturor straturilor. Ambele situaţii sînt neprobabile, pe de o parte fiindcă artele participă în mod inegal la sublim, pe de altă parte, deoarece „covîrşitorul" ca atare vădeşte deja distanţă faţă de sensibil. Trebuie mai degrabă să lărgim întrebarea : cum stă sublimul faţă de datul sensibil ? Şi cum stă el faţă de „jocul formelor" ? Acesta din urmă ia locul raportului de apariţie, la limitele sale. Cel dintîi însă este contrar „covîrşitorului".

Estetica idealistă a spus despre sublim că esenţa lui implică lipsa de contur, respectiv informul. Se credea că teza aceasta poate fi sprijinită recurgînd la Kant, care vorbise aici de „nelimitat" (Fr. Th. Vischer). Un alt motiv în sprijinul ei părea să se găsească în faptul că în sublim, „universalul" se socotea drept esenţial ; motivul acesta se rezema pe reprezentările cantitative ale spaţialităţii şi

temporalității lumii. Ceva în felul „infinitului rău“ al lui Hegel, cel „plictisitor“, mai ales în natură, plutea în mintea acestor hegelieni ; de pildă, largul mării nemișcate ar fi plictisitor, — exemplu care revine. Ca o contrapondere față de aceasta, ei preconizau (de pildă, Solger) o formă de mișcare, „erupția bruscă“ a sublimului, așa cum o ceruse Longinus (περὶ ὕψους) pentru efectul retoric mare.

Se vede limpede în aceasta căutarea pe dibuite, care nu găsește nici un sprijin mai solid. „Erupția“ este în mod manifest cu totul exterioară sublimului și ține de goana după efect ; cum ar putea exista altfel ceva „majestuos“ sau „solemn“ ? „Plictiseala“ este numai un fenomen vecin (despre aceasta va mai fi de vorbit). „Universalitatea“ însă este introdusă aici în mod fals, — personajul poetic singular o contrazice cu totul. Iar „informul“ este o simplă neînțelegere, tot de ordin cantitativ : ceva cu adevărat lipsit de formă ar fi, estetic, ceva imposibil ; în arte, așa ceva nu există, și în natură, el nu ar fi frumos, deci nici sublim, ci nul.

Adevărul ultimelor două momente este ceva cu totul diferit : aceea ce s-a numit obscuritatea sublimului, o anumită nedeterminare, ceva enigmatic care rămîne legat de el, o adîncime nedezvăluită, un abis care umple pe contemplator cu sfială sfîntă. Rămîne în el ceva străin, aflat la mare distanță de noi. De aceea detaliul dispare : și din figurile sublime, măruntișurile sînt înlăturate (perspectiva „valetului“). De aceea, poetul recurge la istorie, la perspectiva timpului, care idealizează. Tot astfel, ca o înălțare în idealitate acționează chiar moartea individului. General însă, sublimul nu devine pentru acest motiv, și cu atît mai puțin „lipsit de formă“. El rămîne, dimpotrivă, legat și aici de figura individuală și nu poate fi sesizat decît numai într-însa.

Cu aceasta, un răspuns la întrebarea noastră privitoare la participarea straturilor operei de artă, în sublim, a devenit cu putință ; și totodată un răspuns privitor la poziția față de datul sensibil, ca și față de jocul formelor. Întrucît prima întrebare este de departe cea mai importantă, vom începe cu cele două din urmă.

1. Prezența sensibilă a sublimului este, ca aceea a tot ce aparține planului de spate, mijlocită : nu covîrșitorul însuși intră în sfera datului sensibil — aceasta ar fi cu neputință —, ci numai apariția lui, și lucrul acesta este tot atît de posibil ca și apariția figurilor.

2. Jocul formelor se reduce în sublim, deoarece, în genere, detaliul cedează ; și acolo unde rămîne el singur, fără raport de apariție, ca în ornamental, acolo nu mai rămîne nici din sublim nimic. Sublimul stă într-o opoziție ireductibilă față de gratuit.

3. Printre straturile obiectului estetic, cele mai adînci — straturile interioare — sînt hotărît cele care intervin ca suport al sublimului. Apariția lui în straturile sensibile exterioare rămîne parțială : de

aceea, el păstrează „obscuritate“, nedeterminare, mister, profunzime nedezvăluită și abis. Aceasta, în chip manifest, este altceva decît lipsă de formă. Să încercăm numai să dăm misteriosului ca atare o altă expresie! Nu o vom găsi. El nu ne poate fi dat decît prin ascunderea lui sub un văl. Tocmai învăluirea constituie darea de formă, dar de o formă mijlocită. „Uriașul“ pretinde, în adevăr, o formă de alt fel decît celelalte lucruri. El nu poate fi accesibil simțurilor și intuiției decît fiindu-le în cea mai mare parte acoperit.

Lucrul acesta se confirmă în mod foarte precis, îndată ce privim mai de aproape fenomenele sublimului în arte, sub acest raport. Se potrivește, înainte de orice, tocmai caracterului de insesizabilitate care aparține oricărui sublim: ceea ce e conținut în straturile mai adînci ale unei opere de artă nu poate fi prins în chip suficient în alt mod decît prin viziunea estetică, — și aceasta înseamnă: prin apariția lui în straturile exterioare.

În poezia dramatică, în cea epică, în roman, sublimul nu se găsește niciodată, acolo unde el apare, în straturile exterioare. Poetul, prin dicțiune, îl poate într-o mică măsură sublinia, îi poate da „greutate“, poate sugera ascunderea lui sub văl...: să-l aducă la intuiție, el nu poate în felul acesta. Și, mai ales, sublimul nu poate fi independent într-însul. El nu se poate afla nici în stratul mișcării și al mimicii, nici în acela al situației și al acțiunii. În toate acestea, el nu poate decît „apărea“, cînd el se găsește în straturile mai adînci; căci și acțiunea este aici mai mult modul de apariție a unui altceva.

Acest altceva constă în modelarea sufletească a personajelor, în elementul caracterului; tot astfel, în stratul care urmează în adîncime, în destinul vieții omenești. Aici abia poate apărea în om covîrșitorul în bine ca și în rău, în libertatea și puterea de voință, ca și în pasiune; în înălțare și reușită, ca și în cădere; în lupta interioară a omului pentru partea lui mai bună, pentru sufletul său, ca și în biruința triumfătoare.

Acestea nu sînt încă nicidecum straturile care țin de Idee. Ele sînt însă deja straturi interioare caracteristice ale creației poetice. Aici, prin urmare, ceea ce ține de conținut este încă modelat cu totul concret și intuitiv, nu are deci aspectul universalului. Și lipsa de determinare a conținutului nu stă în el însuși, ci numai în apariția sa în straturile exterioare.

Nu mult altfel stau lucrurile în sculptură. Acolo avem exemplul vestit, începînd de la Hegel, al sublimului în statuile clasice de zei ale grecilor. În ce stă la acestea sublimul? L-am căuta zadarnic în amănuntele ținutei corpului, și mai puțin în simboluri și în embleme. Numai atitudinea întreagă îl exprimă; centrul care o luminează este

expresia feței, plină de liniște superioară, de severitate, bunătate, înțelepciune, — aceasta produce efectul hotărîtor.

Să ne gîndim la ținuta capului în statuia lui Apollo olimpicul, la capul Atenei sub coiful corintian : aici se vede clar stratul în care își are rădăcina sublimul divin, în apariția lui. Este stratul ultim, acela al Ideilor universale : idealuri omenești mari, înălțate în supraúman, intuite vizionar și fixate în piatră. Dar fixarea aceasta este deplin intuitivă ; ea apare atîta cît poate încăpea în forma spațială a pietrei. Și restul dintr-însa rămîne obscur bănuit, o adîncime sensibilă.

Și unde se găsește în muzică sublimul ? Greu se poate găsi în purul joc de forme al straturilor exterioare, chiar dacă am înțelege oricît de adînc edificiul componistic al bucății muzicale. El nu poate fi decît un altceva, un întreg unitar — și anume, un întreg dinamic — care se află în spate ; și acesta trebuie să aparțină domeniului acelor straturi interioare în care se desfășoară mișcarea vieții sufletești.

De acolo se trage marea forță pe care o avem concret sub ochi în anumite prime mișcări ale unor simfonii, cvartete sau sonate. Nu este vorba de un sublim ieftin, pe care l-am putea ignora ; dimpotrivă, lucrurile stau astfel : sau „înțelegem“ muzica, și atunci înțelegem și sublimul stilului mare într-însa, sau nu îl înțelegem pe acesta, și atunci trecem pe lîngă miezul adevărat al muzicii. Și mai multă profunzime se ascunde în fugile lui Bach : în cadrul cel mai mic, apariția a ce este mai mare și mai ascuns. De aici efectul indiscutabil sublim — „metafizicul“, cum se crede adesea.

Miraculos în muzică este doar faptul că ea poate realiza în straturile ei exterioare expresia aproape adecvată pentru aceasta, cum alte arte nu pot nici pe departe. Aceasta îi reușește prin libertatea absolută a jocului de forme în compoziția muzicală — pînă înăuntrul unităților mai mari ale unor opere întregi ; pe de altă parte, totodată prin renunțarea la „reprezentare“ adevărată : căci conținutul, oricît îl recunoaștem drept mișcare sufletească, rămîne totuși suspendat într-o nedeterminare caracteristică, și numai caracterul dinamicii ajunge la expresie. Nedeterminarea aceasta corespunde foarte exact „obscurității“ în care apare sublimul.

În sfîrșit, aceeași preponderență a straturilor interioare insesizabile o avem și în arhitectură — anume, pretutindeni acolo unde ea devine monumentală, adică acolo unde efectul ei estetic este acela al sublimului. Palate și biserici, templele celor vechi, destul de adesea turnuri și ziduri ale orașelor și cetăților oferă tipul acesta de compoziție a formei.

Există interioare care dau impresia de „intimitate“ și altele care ne „smulg în înălțime“ ; efectul din urmă îl cunoaștem în domurile

gotice. Impresia este aceea de înălțime și mărime superioară. În romanicul mai vechi, efectul este mai mult acela de forță (Octogonul capelei imperiale în domul din Aachen). Dar „măreția“ care se exprimă aici ține de sfera intuiției metafizice și provine din planul de spate ultim sesizabil al operei.

Şi mai subtil ar putea fi raportul în templele antice, unde expresia măreției se găsește mai mult în formele exterioare și este reprezentată de opoziția dintre coloană și grinzile acoperișului. Poate că secretul măreției se află aici în simplitate — chiar dacă, în parte, simplitatea nu este decît aparentă. Inanalizabil, dincolo de această sugestie, este faptul că deja coloana dorică produce o impresie mult mai sublimă decît cea ionică, mai agreabil clădită și mai zveltă, și mai ales decît cea corintiană. Şi cu totul abisal devine raportul, cînd vedem că și în proporții mai reduse ea produce un efect categoric mai „mare“ decît celelalte... Un exemplu pur de sublim arhitectonic.

b. *Sublimul înăuntrul tragicului și aporiile sale*

Predominanța straturilor interioare în obiectul estetic sublim s-a confirmat. Ea ar putea fi și mai bine dovedită dacă am ține seama aici și de latura sublimă a tragicului ; căci totdeauna există o atare latură acolo unde este vorba de un adevărat efect tragic. O cercetare de felul acesta ar merge aici prea departe. În locul ei vom adăuga numai puține lucruri din acest domeniu de probleme. Tragicul nici nu este, întocmai ca și sublimul, un fenomen pur estetic, și în cercetările teoretice la care a fost supus s-au introdus totdeauna multe considerații pur etice.

Printre puținele chestiuni din domeniul tragicului care își au locul cu adevărat aici, se numără numai acele care conțin anumite aporii ale sublimului. Sînt chestiuni ca aceasta : cum poate exista un sublim al pasiunii ? Cum poate fi răul moral, sublim ? Cum poate fi sublim un pur destin uman ? Cum pot fi vina și slăbiciunea omenească sublime ? Şi cum poate fi sublimă înfrîngerea binelui ? Cum poate avea chiar loc, în sublim, triumful absurdului ?

Se vede că întrebările gravitează toate în jurul unuia și aceluiași punct, și acesta privește tocmai esența tragicului ca atare, aceea prin ce el se deosebește de orice sublim de alt fel. Care este acest punct nu poate da loc la nici o îndoială ; el trebuie pus în frunte, în determinarea esenței tragicului :

Tragicul în viață este prăbușirea a ceva omenește de înaltă valoare. A resimți plăcere în fața unei atare prăbușiri ar însemna perversitate morală. Tragicul estetic însă nu este prăbușirea însăși, ci apariția

acesteia. Apariția prăbușirii a ceva omenește de înaltă valoare poate avea foarte bine valoare estetică și poate produce plăcerea intuirii — inclusiv a înfiorării — fără să lezeze sentimentul etic. Plăcerea aceasta este atunci un adevărat sentiment valoric al sublimului.

De ce măreția omenească este atît de deosebit resimțită și convingătoare, tocmai în prăbușirea ei ? Ar trebui să credem că tocmai acolo ea apare în limitarea și în lipsa ei de constanță. Lucrurile așa și stau, dar ciudat este că inima omului îi apreciază pozitiv limitația aceasta. Aici se găsește la bază o lege psihologică :

Orice bun este resimțit ca plin de valoare, cel mai mult în clipa în care el ne este răpit sau retras : durerea pierderii îl face să se ridice la sensibilitatea valorică cea mai înaltă. Aceasta este forma în care negativul intervine în tragic ; se poate de asemenea spune că : acesta este sensul afirmativ pe care îl ia non-valoarea prăbușirii. Căci nu de prăbușire sînt legate valoarea și plăcerea estetică a celui ce contemplă, ci de măreția umană însăși ; în lumina plină a interesului nostru însă, a participării noastre și a sentimentului intensificat al valorii, măreția aceasta umană este pusă abia prin simpatia dureroasă pe care ne-o provoacă prăbușirea ei.

Lucrul acesta poate fi numit vraja estetică a tragicului. Ea este un fel de transfigurare a umanului. Ea se aseamănă cu învăluirea în aur a lumii vizibile, la apusul soarelui. Față de aceasta este relativ secundar că în alcătuirea unei drame, prăbușirea care se precipită dă prilej elementului eroic din om să se înalțe la o atitudine cu adevărat superioară. Numai gravitatea amenințării reale pune omul la cele mai înalte încercări ; aceste încercări fac abia să „apară" ceea ce este mare în el. Și de „apariție" tocmai atîrnă valoarea estetică.

Cu aceasta s-a rezolvat una din aporiile de mai sus : nu prăbușirea binelui ca atare este sublimă, ci binele însuși este transfigurat, în căderea lui, în sublim. Și cu cît mai clar se oglindește prăbușirea în suferința și înfrîngerea luptătorului, cu atît devine mai puternic acest farmec al tragicului. Căci cu atît mai mult spectatorul este constrîns la simpatie interioară. În această măsură, învățătura lui Aristotel privitoare la φόβος și ἔλεος (teroare și milă) este deplin îndreptățită. Numai că latura afirmativă devine prea subiectivă într-însa.

Într-un mod asemănător se rezolvă și celelalte aporii. Cum poate fi simplul destin sublim ? — Lucrurile stau la fel ca în cazul prăbușirii. Nu orice destin este sublim, nici fiece nenorocire mare, ci cu desăvîrșire numai destinul tragic — adică destinul a ceva omenește măreț care îi dă acestuia transfigurația prăbușirii. Cel mai bun exemplu pentru aceasta este sfîrșitul tragic al unei iubiri mari : în ce măsură o înalță destinul separării eroilor se vede din faptul cît

de ușor, și în chip aproape necesar, distruge un *happy-end* toată măreția. Se poate deci spune, fără îndoială : destinul ca atare nu este deloc sublim, tot atît de puțin ca prăbușirea ; sublimă este numai măreția umană, ridicată în el la o potență superioară.

Aceleași lucruri se potrivesc pentru cealaltă formă a aporiei : cum își poate găsi loc triumful absurdului înăuntrul sublimului ? El își găsește locul lui acolo unde apariția impresionantă a măreției omenești este condiționată de înfrîngerea ei. Înfrîngerea aceasta apare ca un triumf al absurdului.

Cum poate exista un sublim al pasiunii ? Și cum poate exista un sublim al răului ? Acestea sînt două întrebări foarte deosebite, căci pasiunea poate fi îndreptată și spre bine, spre țeluri înalte. Dar în ce privește răspunsul, ele sînt strîns legate. Există o soluție falsă a acestei aporii : sublimul ar sta în biruirea pasiunii, și există poeți care au căutat soluția conflictului tragic în biruința de sine a eroilor. Dar soluția aceasta este pur „rațională" și ne lasă reci. Ea ține de o „intenție morală". De aceea este, sub raport poetic, falsă.

Adevărata soluție este una cu totul diferită. Negativul înăuntrul sublimului nu este atît de general cum credea Kant : există totuși anumite genuri de sublim în care el este în adevăr conținut, ca de pildă „înfricoșătorul" sau „amenințătorul". Din aceste genuri face parte, cum s-a văzut deja, tragicul. Dar negativul nu e necesar să se găsească aici în ceva exterior, care se opune omului, el se poate afla și în omul însuși ; și poate chiar ține de trăsăturile care constituie în el ceea ce e omenește mare.

Pentru sublim este, în adevăr, la început indiferent „ce" crește în om pînă la o mărime covîrșitoare, cu condiția să existe într-însul o putere capabilă de adevărată măreție. Pasiunea este în sine neutră ; ea poate fi destructivă, dar poate fi și constructivă ; mărimea ei o face importantă : în Romeo și în Othello, iubirea ; în Macbeth, pasiunea domniei și ambiția. Spectatorul poate simpatiza în mare măsură cu aceste pasiuni, le poate retrăi încă în rătăcirea lor și poate resimți forța lor ca ceva impunător.

În sublimul răului, aceasta merge și mai departe. Noi îl respingem, ne speriem în fața lui, dar resimțim încă măreția în el : Richard al III-lea ne smulge cu sine, în sensul că admirăm curajul, energia ca atare, și le găsim demne de o cauză „bună" (de una mai bună). De aceea, chiar răul notoriu crește în căderea lui. — Dar este prin aceasta răul însuși sublim ? Așa ceva nu se potrivește.

Trebuie deci să răspundem : în adevăr, aceasta nu se potrivește, sublim în om nu este răul, deși prăbușirea omului rău are în sine sublim tragic. Sublimă este, dimpotrivă, măreția umană în sine, chiar cînd ea se îndreaptă spre rău, ba chiar cînd ea se decide prin-

cipial pentru acesta. În cea mai înaltă sublimare, lucrul acesta este plăsmuit în figura tragică a lui Mefistofel, care în cele din urmă este cel păcălit. Lucrului acesta îi corespund de altfel şi formele pasiunii pe care le ia răul : mînia, furia, setea de răzbunare, izbucnirile resentimentului acumulat în neputință. Măreţia în toate acestea seamănă cu o forță a naturii.

Ultimul secret în tragicul răului este libertatea. Nu există nici o libertate numai către bine, există doar libertate spre bine şi spre rău. De aceea, ea apare în voința răului — indiferent cum este motivată aceasta — tot atît de pură ca în voința binelui. Libertatea însă, înțeleasă ca libertate a voinței însăşi, este atributul fundamental al omului, semnul puterii sale — şi totodată condiţia de bază a moralului în genere într-însul, a putinței de a fi bun sau rău.

Ca ultimă aporie, încă o întrebare : cum pot vina şi slăbiciunea omenească să fie sublime ? Întrebarea aceasta nu este aceeaşi cu cea anterioară, căci vina nu este răul în om, ci, în prima linie, un document al libertății. Este cunoscut cum s-a discutat, acum o sută de ani, asupra faptului dacă soarta cu adevărat tragică este cea pe care ţi-o datorești ție însuţi, sau cea care irupe din afară ; nu au lipsit voci care s-au decis pentru alternativa din urmă, referindu-se la tragedia antică a destinului.

Se socotea că nu am putea resimți într-adevăr simpatie decît cu ce este nevinovat. Foarte greşit : omul nevinovat, în conflict, abia dacă este uman. Căci, mai întîi, el acționează în viață, într-o situaţie care nu îi lasă timp, aşadar din pasiune ; şi, al doilea, situaţiile vieţii adevărate nu sînt astfel încît omul să poată ieşi din ele fără vină ; cel puțin cele mai mari nu sînt astfel. Totdeauna, dimpotrivă, valoarea se opune valorii, şi voința trebuie să decidă pe care vrea să o lezeze, cu care vrea să fie dreaptă.

Acesta este temeiul pentru care, chiar în vina ca atare, există ceva tragic. Într-o vină mai mare însă, care este hotărîtoare şi împovărătoare pentru viață, tragicul acesta se ridică la sublim, întrucît măsura vinei poate trece peste ceea ce poate suporta omul şi îl poate paraliza interior (Don Cesar) *. Atunci, vina se manifestă ca destin — ca destin interior, pregătit de subiectul însuşi. Şi problema sfîrşeşte în aceea a destinului şi a prăbuşirii, pe care am rezolvat-o deja fără echivoc.

c. Probleme de hotar ale sublimului

Tragicul nu a fost introdus aici de dragul lui, ci numai în măsura în care constituie un caz special al sublimului. Şi aceasta este

* Personaj din *Mireasa din Messina* de Schiller (*n.r.*).

numai o parte a esenței sale. Cealaltă parte a tragicului se găsește în domeniul dramaticului, care constituie un sector propriu al valorilor estetice. Căci nu este un accident faptul că tocmai conflictele tragice oferă condiții deosebit de favorabile cerințelor acțiunii celei mai vii și mai concentrate. Aceasta ține de teoria spectacolului, care nu va mai fi tratată aici. Mai important pentru domeniul nostru mai general de probleme este faptul că și tragicul constituie deja un caz de margine al sublimului, ceea ce se vede din puternica intervenție a negativului într-însul.

Tragicul, în adevăr, nu este el însuși sublimul. Cînd, într-o figură ca aceea a lui Siegfried în *Cîntecul Nibelungilor,* le găsim împreună, ele nu se găsesc totuși în aceleași trăsături : sublimul se găsește în caracterul supraomenesc al forței neînfrînte, al nemijlocirii, al drumului drept, al siguranței și al liniștei senine ; tragicul, în înșelarea la care consimte eroul și în urmările de care se face singur vinovat. Deși abia prin aceste urmări ajunge să apară cu adevărat sublimul acesta, totuși ceea ce e mare și entuziasmează nu stă în ele ; și tragicul rămîne într-o anumită opoziție față de sublim. Aceasta este o trăsătură care face parte din orice tragic de ordin estetic. Ea este în adevăr deja dată, odată cu negativitatea condiției prealabile.

În sensul acesta, adevăratul tragic, chiar în legătura cea mai strînsă cu sublimul, rămîne totuși opus acestuia, constituind o contrapondere. Lucrul acesta este și rămîne sensibil în faptul că și sentimentul valorii reacționează la aceste două momente în mod cu totul opus : în fața eșecului și a prăbușirii, cu vaiet și cu plîngere ; față de măreția a ceea ce se prăbușește, cu entuziasm și înălțare interioară.

Și acum să ne gîndim că tragicul, ca fenomen estetic global, constituie acea formă a sublimului estetic care are de-a face cu măreția umană și morală ; este adevărat că ea nu este singura atare formă, dar ea este fără îndoială cea mai puternic caracterizată — dacă nu socotim pe cea și mai puternică din muzică, dar care rămîne nedeterminată. În creația poetică, dimpotrivă, tragicul posedă determinare obiectiv individuală deplină. Și dacă acum tocmai forma aceasta se dovedește a fi un fenomen de margine al sublimului, revine deci în chip manifest fenomenelor de margine ale sublimului o pondere specifică. În tragic, firește, lucrul acesta n-a fost văzut niciodată cu claritate. În teoriile încercate, numai în măsura în care ele își dau silința să subordoneze negativul avem ceva în felul unei presimțiri a acestei situații.

O a doua formă a fenomenului de margine în esența sublimului este plictisitorul. El este un fenomen mai puțin izbitor și nu pare să fi fost văzut corect undeva în estetică, deși unele gînduri îl ating. La prima încercare pare de necrezut să existe o trecere directă de la

sublim la plictisitor — în felul de pildă că cel dintîi s-ar preface în cel din urmă. Şi totuşi, posibilitatea aceasta nu este atît de stranie.

Să ne gîndim : contrariul plictisitorului este amuzantul, ceea ce este plin de variaţie, ceea ce e colorat. Toate acestea lipsesc în sublim, într-însul nu se are în vedere variaţia ; adică se poate avea în vedere şi aceasta, ca adesea în sublimul muzical, dar din esenţa sublimului, lucrul acesta nu face parte ; şi există şi un sublim în care domină monotonia. Avem de ex. calmul mării în plin larg, unde nici mişcarea proprie, nici contrastul între pămînt şi mare nu introduc o variaţie ; s-ar mai putea adăuga exemplul pustiului, poate şi acela al peisajului de zăpadă caracteristic cîmpiilor nordice.

În aceste exemple simţim nemijlocit poziţia limitrofă a ceea ce este sublim răpitor şi ceea ce este monoton indiferent : este ca şi cum ar ajunge un pas pentru a trece dintr-unul în altul. Ceea ce constituie un grav pericol pentru sublimul estetic. Căci în monoton, el este suspendat cu desăvîrşire, întrucît este lipsit de ceea ce fascinează, de ceea ce atrage în chip misterios spre adînc.

E drept, s-a dovedit a fi eronat să se înţeleagă, în chip romantic, aceea ce covîrşeşte prin mărimea lui, în sublim, drept infinit. Totuşi, aceasta nu exclude faptul că în anumite cazuri este vorba cu adevărat de ceva infinit — cel puţin în reprezentare *(Vorstellung)*, sau în ceea ce aceasta ia drept infinit ; aşadar, de tot ce e foarte mare, indiferent dacă este extensiv sau nu. Exemplele calmului mării, al pustiului, al cîmpului de zăpadă sînt de felul acesta. Dar nu este nici o îndoială că infinităţi de acest fel sînt un infinit „rău“ hegelian, cu desăvîrşire plictisitor.

Nu scăpăm de acest blestem al infinitului, cînd recurgem la cele mai înalte obiecte şi chemăm în ajutor sublimitatea lor, împotriva plictiselii : şi Dumnezeu devine plicticos, cînd luăm niţel prea exact infinitatea lui, cînd nu îl mai privim cu nostalgia vie a celui evlavios ; aşa la Dostoievski, unde fericiţii în cer stau o mie de ani lăudînd pe Dumnezeu, şi apoi iarăşi o mie de ani, şi aşa mai departe, la infinit.

Platon a văzut pericolul acesta al sublimului în gravitatea veşnică a poeziei tragice a timpului său. El i-a opus, la sfîrşitul *Banchetului*, vestita cerinţă ca poetul tragic să fie în acelaşi timp şi poetul comic. Nimic nu aduce ca comicul atîta viaţă colorată şi mişcare în gravitatea monotonă. Şi aceasta este natural ; căci aşa e viaţa omenească. Shakespeare a dovedit că această cerinţă nu e utopică.

Cel mai important printre fenomenele de margine ale sublimului este comicul, sau, cum este numit de cele mai multe ori, ridicolul. „Este numai un pas de la sublim la ridicol“ : în felul acesta cunoaşte oricine raportul de graniţă de care este vorba aici. Şi în viaţă, ca şi

în arte, gustul batjocurii la aceia care nu sînt ei înşişi creatori se foloseşte de ridicol pentru „a înnegri ceea ce străluceşte şi a tîrî în praf ceea ce e înalt“ *. Aşa lucrează caricatura, satira, parodia, travestia, tot aşa, chiar în viaţă, gluma farsorului inventiv. „Ele toate atrag de partea lor cu uşurinţă pe cei ce rîd“, şi sublimul a dispărut, este uitat, înlăturat. Să ne gîndim la Euripide în infernul lui Aristofan (ληκύτιον ἀπώλετο...). Sau la scena de imitaţie din *Henric al IV-lea* : persiflajele lui Falstaff la adresa regelui.

Aceasta nu este cu putinţă decît acolo unde sublimul însuşi oferă puncte care se pretează la parodie, adică în care el se dă de gol. Cum se întîmplă însă ca el să se dea de gol ? Asta înseamnă că este greşit ceva în el. De ce se nimereşte atît de lesne alături de sublim ? Nu cumva pune el cele mai înalte cerinţe ? Sau aceasta vine din faptul că omul se lasă aşa de uşor tentat să îl înfăţişeze cu mijloace insuficiente ? Ba poate chiar tentat să îl realizeze nebuneşte în propria sa viaţă ? Lucrul din urmă va trebui să-l admitem : cineva, de pildă, îşi dă aerele demnităţii pe care nu o are, — îndată se face de rîs ; un altul afişează forţă şi libertate în purtare. Amîndouă dau însă greş la prima încercare.

Şi totuşi găsim sublimul de o mie de ori în jurul nostru. Chiar natura este plină de el. De ce natura nu îl ratează niciodată ? Pentru că ea nu începe cu pretenţii, ca omul, şi fiindcă într-însa nu contează decît ce este autentic şi cu adevărat îndeplinit. Numai omului îi scapă sublimul. Şi în arte, în înfăţişarea lui.

De ce, în definitiv, este de la sublim pînă la ridicol un singur pas ? Fiindcă pretenţia sublimului este cea mai înaltă şi mai cuprinzătoare. O astfel de pretenţie poate da greş cel mai lesne ; aici, posibilitatea alunecării este cea mai mare.

Esenţa comicului însă constă tocmai într-o astfel de alunecare — din ce e important şi plin de gravitate, în nulitate şi banalitate. Asta înseamnă că ceea ce e covîrşitor de mare se dovedeşte, acolo unde bănuim mai puţin, drept ceva comun, mărunt omenesc. Astfel, cînd Diogene spune lui Alexandru : „dă-te la o parte din faţa soarelui“ : sublimul care se năruieşte aici este acela al „majestăţii“.

Poate că nu există nici o măreţie umană şi nici un tragic, care să nu fie expus alunecării în ridicol ; pretutindeni îşi poate face lesne apariţia omenescul mărunt, printr-o crăpătură. Sau există cumva un sublim creat de om, care rămîne departe de acest pericol ?

Fireşte, acesta există : în artele care nu urmăresc reprezentarea, în muzică şi în arhitectură. Şi aici există slăbiciuni şi greşeli de formă, dar ele rămîn legate cu totul de planul din faţă — mai exact, de

* Schiller, *Fecioara din Orléans*, sestine (*n.r.*).

straturile exterioare —, și, în cazul cel mai rău, ele lasă impresia de eșec, dar nu de comic. Temeiul stă în neutralitatea tonului și a formei materiale, ca și în nedeterminarea expresiei muzicale și arhitectonice, care amîndouă nu sînt expresia unui conținut tematic, ci mijlocesc doar dinamica sufletească ; pe aceasta, în orice caz, nu numai mai puternic și mai nemijlocit decît alte arte, ci și mai desăvîrșit, ceea ce este cu putință numai în eterogeneitatea materialului lor.

Încă un lucru trebuie observat în plus. Pentru poezia de stil mare și eroic, acest al treilea fenomen de graniță al sublimului constituie un pericol cu adevărat îngrozitor. Ea este amenințată în esența ei cea mai intimă de prefacerea nedorită a sublimului în ridicol, și cu greu se poate apăra împotriva acestui lucru — chiar prin autenticitate și realizare completă —, deoarece glumețului spiritual sau vulgar îi este totdeauna cu putință să creeze, printr-o ușoară falsificare a tragicului, punctele de atac pentru comic, care lipseau. Exemplul lui Aristofan este foarte la îndemînă.

Există un remediu împotriva acestui pericol ? Se poate interveni activ pentru a-l preveni ? Da, există un mijloc, un mijloc care nu dă greș, dar el presupune o capacitate poetică de cel mai înalt grad : poetul tragic poate descoperi el însuși comicul vecin situației și îl poate introduce în latura negativă a tragicului ; în felul acesta, îl face el inofensiv — îi întoarce astfel ascuțișul, încît el nu se mai îndreaptă împotriva sublimului —, și prin aceasta, el face ca tragicul să crească încă, adăugînd la toată nefericirea și la prejudiciul eroului tragic povara batjocurii, blestemul greu al ridicolului.

Un exemplu de cel mai înalt stil pentru aceasta sînt scenele bufonului, din *Regele Lear,* unde nebunul spune lui Lear : „...cînd puneai în mîna fetelor tale nuiaua și-ți lăsai singur în jos pantalonii“. În genere, „nebunii“ la Shakespeare ; și Shakespeare în întregime, aproape în fiece piesă tragică. De aceea, el nu poate fi parodiat : el a anticipat deja ridicolul cu care sublimul său se învecinează, și l-a exprimat mai tare decît ar fi putut-o face glumețul cel mai răutăcios. — Să ținem seama și aici de legea lui Platon privitoare la unitatea tragicului și a comicului.

CAPITOLUL 33. GRAȚIOSUL ȘI VARIETAȚILE LUI

a. *Contrariile sublimului*

S-a arătat mai sus cum, înăuntrul frumosului în genere, sublimul se găsește într-o poziție clar opusă față de un întreg șir de valori estetice și de varietăți de valori (cap. 30 a) ; față de grațios, de fer-

mecător, de idilic, de drăgălaş şi de amabil ; mai departe, faţă de gingaş, de hazliu, de grotesc, de fantastic şi de amuzant... Şirul se diferenţiază mai departe. Mai important este faptul că el nu este nici singurul, nici nu este omogen în sine.

Am văzut că sublimul ocupă o anumită poziţie aparte înăuntrul frumosului în genere — prin ponderea lui, dar şi prin caracterul lui unic. De această poziţie aparte ţine faptul că el are în faţa sa contrarii *(opposita)* de un fel foarte deosebit şi de o pondere deosebită, într-un raport de opoziţie multidimensional. Fiece contrar constituie un grup întreg. Ajunge însă să caracterizăm pe fiecare dintr-însele prin reprezentanţii lui cei mai cunoscuţi. Vom distinge, prin urmare, aici patru dimensiuni ale opoziţiei, faţă de care sublimul constituie extremul comun ; sublimul se află deci în opoziţie :

1. faţă de lucrul cotidian, obişnuit, neutru, care nu se distinge prin nimic ;
2. faţă de ce e uşor, mic, neînsemnat, lipsit de pondere, gingaş — aici s-ar mai putea adăuga, poate, idilicul ; în mod sigur însă drăgălaşul şi nostimul ;
3. faţă de graţios şi de speciile sale : fermecătorul, dulcele şi amabilul, graţiosul propriu-zis ; de asemenea, fără îndoială, şi faţă de amuzant, de grotesc şi de fantezist ;
4. faţă de comic ; acesta înţeles în sens larg, cu varietăţile lui, spiritualul, ridicolul şi umoristicul.

Despre comic vom mai trata încă aparte. El constituie poate cel mai greu din domeniile de probleme estetice şi trebuie de aceea să aştepte pînă ce vom fi rezolvat ce este mai simplu. Primul din contrariile amintite, „cotidianul" şi obişnuitul, nu are nevoie să fie tratat aici, deoarece el nu mai are nici o notă estetică, ci stă neutru faţă de valorile estetice. De interes direct sînt aici numai cele două contrarii medii ale sublimului : „uşorul" şi „graţiosul", fiecare cu formele lui particulare, care de altfel se învecinează de aproape.

În ce priveşte pe cel dintîi, el este contrariul faţă de „important" şi de „mare", caractere proprii sublimului. Latura aceasta a fost considerată atît de importantă de cîţiva esteticieni, încît ei au numărat printre contrariile ei chiar graţiosul (E. v. Hartmann). Se credea că : în timp ce sublimul este ceea ce covîrşeşte prin forţă şi prin mărime *(das Übermächtige und Übergrosse)*, agreabilul ar trebui să fie ceea ce e inferior ca putere *(das Untermächtige)*, adică ceea ce s-a nimerit mic şi slab ; şi dacă la cel dintîi privim în sus, la cel din urmă trebuie să privim în jos.

Dacă pătrundem mai de aproape înăuntrul acestui raport, vedem că aici se confundă două dimensiuni ale contrariilor, a doua şi a

treia ; aceea a sublimului faţă de uşor, mic şi delicat, şi aceea faţă de graţios şi amabil. Că ele nu sînt identice poate reieşi deja din faptul că deosebirea de mărime poate cu greu determina dacă ceva are graţie sau farmec — cel puţin nu acolo unde ne interesează mai întîi : la om, atît în ce priveşte trupul, cît şi în ce priveşte sufletul (şi, de fapt, ambele există numai simultan). „Gingaşul" este, desigur, şi el un contrar al sublimului, ca şi graţiosul, dar alt contrar. De aceea, el se află în alt domeniu valoric decît grupul de valori al graţiosului.

Paralela faţă de comic ne-ar putea face să credem că ar trebui să existe un raport al sublimului faţă de graţios, aşa cum există un raport faţă de ridicol. În acest caz ar trebui să fie vorba de un nou fenomen de graniţă al sublimului : ar trebui să existe o trecere directă a sublimului în graţios, o prefacere a unuia în altul, precum şi fenomenul acelui „singur pas". De aşa ceva nu este aici nici vorbă. Nu există nici o trecere continuă de la sublim la graţios, fără să mai vorbim de o prefacere perfidă a unuia în celălalt. Şi anume de aceea, fiindcă aici există un raport de opoziţie mult mai tranşant şi mai pur.

Explicaţia poate merge şi mai adînc : în opoziţia aceasta se ascunde un moment negativ, o excludere, — ceva care o apropie de raportul de contradicţie : sublimul exclude tocmai graţiosul ca atare, şi fermecătorul sau amabilitatea îndatoritoare a conduitei umane exclud la rîndul lor sublimul. E de ajuns să ne reprezentăm situaţia intuitiv ca să vedem îndată momentul excluderii, pe ambele laturi. Intervenţia aceasta a contradictoriului face cu neputinţă trecerea şi prefacerea. Prin aceasta se înlătură şi suspiciunea unui raport de graniţă : din partea graţiosului, sublimul nu este ameninţat, nimic în el nu mînă spre domeniul acestuia, şi mai ales nimic nu pătrunde într-însul. Să ne gîndim, de asemenea, că sublimul admite cel puţin un moment de apăsare — şi de negativ în genere. Graţiosul exclude asemenea momente radical de la sine. El ar fi suprimat de ele.

A spune în ce constă graţiosul este imposibil — şi mai imposibil de spus decît în ce constă sublimul. Acolo, cel puţin, se poate trimite la momentul lesne de sesizat al măreţiei, deşi nu era atît de uşor de spus în ce ar consta măreţia, dacă într-însa cantitativul este subordonat. S-a tras din opoziţia graţiosului faţă de sublim concluzia că trebuie să fie vorba aici de „ceva de ordin mic", — în felul acesta s-a confundat graţiosul cu delicatul şi cu gingaşul ; cum am arătat deja. Nu se poate ajunge deci la nici o determinaţie esenţială a graţiosului pornind de aici.

b. *Orientare către esenţa graţiosului*

S-ar putea renunţa deci la această încercare, deoarece lucrurile nu stau în felul că orice frumos ar trebui să fie sau sublim, sau graţios ; există, dimpotrivă, încă foarte mult frumos de natură diferită — în dramă, în roman, în arhitectură şi pictură, în muzică şi în viaţă... Şi asupra acestui lucru s-a atras atenţia mai sus. Totuşi, rămîne aici ceva în plus, care se impune ca problemă ; tocmai opoziţia specifică faţă de sublim.

Opoziţia aceasta nu este încă deplin valorificată. Şi întrucît încercările de pînă acum pot fi socotite ca nereuşite, trebuie să atacăm problema din altă parte. Pentru aceasta există în orice caz trei posibilităţi. Prima constă în descrierea directă, a doua în cercetarea „unde" se întîlneşte graţiosul (în ce arte etc.) ; a treia în întrebarea, în care straturi ale obiectului estetic îşi are rădăcina graţiosul.

Să ne oprim întîi la descriere : „ceea ce are graţie", fermecătorul, înseamnă evident ceea ce „farmecă", ceea ce „place", şi anume ceea ce atrage prin farmecul său. Aceasta înţelegem printr-însul. Ce este deci aceea ce ne atrage în mod plăcut, de pildă într-un peisaj ? Aceasta este uşor de spus cînd ne aflăm în faţa unui peisaj plin de farmec, sau în faţa tabloului unui peisaj, şi putem indica amănunte ; dar greu de spus cînd sîntem reduşi numai la concepte.

Stau oare lucrurile în felul că peisajul ar trebui să vină în întîmpinarea nevoilor omului, pentru a atrage, a fermeca ? Greu, căci în felul acesta cădem într-un raport de utilitate. Dacă spunem însă că el stă în faptul că peisajul respiră pace şi seninătate, atunci nu am ajuns mai departe decît unde eram, şi trebuie să întrebăm din nou, ce trezeşte în noi impresia de pace şi seninătate ?

La aceasta se poate răspunde : un teren uşor ondulat, urme omeneşti sub formă de case, de ogrăzi, de drumuri, un curs de apă sau oglinda netedă a unui lac, variaţia fermecătoare a pădurii cu ogoarele şi pajiştea, deasupra un cer de vară cu norişori albi trecînd peste el... Nici o îndoială, desluşim aici ceva din farmecul peisajului. Dar este aceasta valabil în genere, pentru ceea ce are graţie şi farmec ? Nu poate fi vorba de aşa ceva ; este vorba numai de un caz special, în cel mai bun caz de un tip al peisajului plin de farmec, — mai curînd, momentul variaţiei este de generalitate mai mare. Adevărul ar putea fi că : graţia este individuală este în fiecare caz altfel. Şi lucrul acesta nu este la ea nici măcar ceva nou. El este comun oricărui frumos.

Stau lucrurile altfel cu un chip graţios ? Ce place şi atrage aici ? Farmecul expresiei, un început de surîs ; poate o privire directă, poate tocmai genele plecate... Evident, pot fi lucruri foarte diferite ; poate

fi chiar în aceeaşi figură jocul fizionomiei, dînd impresia vieţii interioare, a varietăţii, a bogăţiei...

Şi totuşi, acestea spun foarte puţin. Adevărata graţie a unei figuri sau a unui om stă în ceea ce se străvede sufleteşte prin trăsături. Aici ajungem îndată în regiunea valorilor etice ; lucrul acesta nu poate fi evitat în graţiosul estetic, căci, în adevăr, anumite valori etice joacă rolul de condiţii în graţie ; — s-ar putea spune, un rol de „fundament" (cf. cap. 28 c). Nu este nimic surprinzător aici. Ele sînt presupuse şi altfel pretutindeni, ca fundament, oriunde este vorba de frumuseţea omului sau a raporturilor omeneşti.

Dar este cu neputinţă să raportăm sigur valori etice particulare, ca fundament, la ceea ce are graţie ; căci este vorba mereu de altele : o dată timiditate, modestie, nevinovăţie, altădată mîndrie, reţinere demnă, altădată privire deschisă, simplitate, spontaneitate.

Şi nu este nevoie nici măcar să fie valori. Şi non-valori pot avea aici rol de fundament, ca de pildă frica, groaza, nesiguranţa, nevoia de protecţie. Un farmec puternic poate porni din expresia acestor momente negative, în afară de cel moral, şi tocmai unul estetic. Căci expresia lor cere participare, ajutor activ, acţionează ca un moment al amabilităţii.

Se pare, prin urmare, că în domeniul graţiei umane se poate cîştiga, mai degrabă decît sub nivelul umanului, ceva prin descrierea de fenomene. Poate pentru că aici fenomenul însuşi ne trimite la raportul de apariţie. Cu aceasta ne aflăm deja în faţa celui de al doilea punct al cercetării : unde intervine în arte graţiosul. Aceeaşi întrebare am pus-o în faţa sublimului. Şi acolo se iviseră deosebiri între arte.

Se ivesc deosebiri între arte şi în ce priveşte graţiosul. Astfel, de pildă, nici una din arte nu ar putea fi cu totul exclusă aici. Şi ornamentele pot fi graţioase, încîntătoare, atrăgătoare ; la fel, edificiile pot fi, în anumite cazuri, graţioase, cu deosebire unele mai mici care se încadrează armonios în peisaj. Sculptura cunoaşte graţiosul în atitudinea şi expresia figurilor ei — de la farmecul iubirii, propriu Afroditei, pînă la plutirea în aer a dansatoarei (Kolbe).

Mult mai mare este spaţiul graţiosului în domeniul pictural. Lucrul acesta îşi are temeiul său adînc : graţiosul se mişcă în cîmpul sensibilului ; oricare ar fi valorile care stau în spatele lui ca fundament, graţiosul însuşi este în întregime legat de apariţie, pictura însă sesizează totul direct pe latura sensibil-vizuală. Ea poate fixa orice expresie a feţei, chiar cea mai trecătoare, şi poate face să apară într-însa tot ce se poate oglindi în trăsături omeneşti. În acelaşi timp, ceea ce constituie graţia nu este atîta acest interior uman, cît jocul sensibil al formelor şi al culorilor înseşi şi potenţialul lor de apariţie ca atare.

Ceea ce ține de conținut se desfășoară mult mai puternic în creația poetică. Dar și acolo, greutatea cade în cele din urmă pe apariție: amabilul, delicatul, ceea ce este „stilat" ajung la apariție în comportarea personajelor; și „apariția" aceasta, de care singură depinde valoarea estetică, este în chip evident și ea încă aproape de simțuri. Grația Suzanei (în *Nunta lui Figaro*), felul încîntător de a fi al Philinei (în *Wilhelm Meister*) apar în evenimentele povestite sau jucate, — nu atît de deplin intuitiv ca în mimica pictată, totuși cu avantajul că nu sînt limitate la un singur moment, ci pot fi urmărite desfășurate în timp. Acesta este un mare avantaj în ce privește grațiosul uman. În această privință, creația poetică poate concura în efectele ei cu pictura, în redarea unor trăsături atît de subtile ca farmecul, seducția sau vraja, — deși ea ajunge la deplina apropiere sensibilă a picturii.

În sfîrșit, muzica: acolo unde există nuanțe sufletești care pot fi prinse fără un conținut determinat, ea este în elementul ei. Gingășia cea mai delicată, pasiunea și clocotul, căldura, claritatea, strălucirea, seninul și purul — ea știe să le dea expresia adecvată la toate, în jocul absolut liber al formelor ei, care nu cunoaște nici o graniță în nuanțarea dinamicului.

Dacă se compară rezultatul acesta cu situația dinăuntrul sublimului, se obține următorul tablou: numai muzica joacă în întregime același rol, pentru sublim ca și pentru grațios, ea realizînd în amîndouă efectele cele mai înalte și mai diferențiate. În creația poetică, rezultatul este deja nițel deosebit: sublimul, ea îl redă numai în forma extremă a tragicului, în timp ce ea desfășoară din plin grația în toate formele omenești. Sculptura manifestă clar o predominanță pe latura sublimului, pictura una pe latura grației. Arhitectura este capabilă în chip precumpănitor de sublim, și se poate ridica aici la valori extraordinar de înalte. Dimpotrivă, ornamentica este capabilă, fără îndoială, în cîteva din ramurile ei, de grațios (agreabil), niciodată însă de sublim.

Se vede deci: dacă așezăm muzica în vîrful piramidei, și apoi coborîm trecînd prin poezie și artele plastice pînă la arta construcției și a podoabei, ne mișcăm pe o linie de separație progresivă în privința aptitudinii pentru expresia sublimului și a agreabilului. Am indicat deja că lucrul acesta e legat de apropierea sau depărtarea de simțuri a artelor — cum s-a văzut mai întîi clar în pictură.

Întrebarea următoare este, cum se poate explica acest fenomen al divergenței. Pentru aceasta trebuie să trecem la al treilea domeniu de probleme din cele enumerate mai sus, acela care privește participarea straturilor la sublim și la grațios, în opera de artă.

c. *Predominanța straturilor exterioare*

În care straturi ale obiectului se găsește deci grația ? Întrebarea aceasta trebuie înțeleasă aici exact la fel ca pentru sublim : nu este, se înțelege, vorba să izolăm anumite straturi singulare și să vedem în ele singure sediul grației — ceea ce ar fi un non-sens —, ci de întrebarea, care straturi participă cu precădere în grațios. Întrebarea aceasta are sens, și i se poate răspunde.

Să ne amintim care era situația în ce privește sublimul (cap. 32 a) : acolo, straturile interioare ale obiectului erau hotărît precumpănitoare. Covîrșitorul-mare este și rămîne ceva ascuns, în multe cazuri chiar de ordinul Ideilor ; negativul într-însul, mult discutat de la Kant, nu constă în altceva decît în neputința sensibilului în fața lui.

În grațios și în speciile sale, lucrurile stau altfel, și aici trebuie să găsim punctul, multă vreme căutat în estetică în zadar, care determină opoziția față de sublim în chip cu adevărat pozitiv : în grațios, predominanța se află în straturile exterioare ale obiectului : regiunile superficiale sînt cele de care el depinde — nu singur planul din față, dar totdeauna în chip esențial și el.

Astfel, în creația poetică, farmecul și grația figurilor nu atîrnă de stratul destinului, fără îndoială nici de acela al caracterului și al misterelor sale, ba numai în mică măsură chiar de acela al situației și acțiunii, — cu totul manifest însă, de stratul situat imediat în spatele planului din față, al mișcării și mimicii personajelor, al conduitei lor exterioare și al vorbirii lor. Este stratul care, în spectacol, este și el realizat, deoarece se îndreaptă nemijlocit către simțuri, mai precis : către fantezia sensibilă. Lucrul acesta se înțelege fără greutate, dacă ne gîndim cît este de mare rolul grației într-însul. Dar chiar valori ca blîndețea și dulceața, farmecul și seducția dragostei își au rădăcina lor aici — imediat înaintea pragului sensibilității și totdeauna pătrunzînd și în domeniul ei.

Aceasta este, după părerea mea, prima și pînă acum singura determinare afirmativă a grației, realizată în estetică. Ea nu a putut fi realizată decît prin distincția, pentru prima dată aici introdusă, a straturilor, în alcătuirea obiectului estetic. Fără ea lipsește aici orice mijloc, fie și numai de a aborda problema grațiosului. Confirmarea se poate aduce în toate domeniile artelor, întocmai ca în acel al poeziei. De altfel, nici acesta nu este epuizat cu ceea ce am spus : avem aici lirica și bogăția ei de imagini sensibile, în care formele speciale ale grațiosului joacă un rol important.

Apoi, mărturia cea mai puternică se găsește în pictură. Ea este arta în care sublimul cedează mult teren ; nu pentru că ea n-ar poseda straturile adînci necesare sublimului — ea le posedă fără îndo-

ială, cum arată anumite portrete — ci pentru că ea atrage prea mult totul în euforia senzuală a culorii şi a luminii. Trăsătura aceasta a aderenţei la planul din faţă este potrivnică sublimului. Dar ea este foarte potrivită graţiosului : căci graţia şi seducţia se exercită în planul vizualului, şi pe acesta pictura îl stăpîneşte mai mult decît orice altă artă. Acelaşi lucru este valabil despre orice specie de încîntător : despre ce e în floare, ce e ademenitor ; singur ochiul este suficient deschis acestor ispite. În detaliul plin, concret, de care depinde aici totul, poezia nu poate urma pictura, deşi ea are avantajul succesiunii în timp şi al variaţiei momentelor în obiect. Surîsul Monei Lisa nu poate fi decît pictat.

Să ne amintim deci de liniile divergente în arte, în ce priveşte sublimul şi graţiosul : cum muzica este capabilă deopotrivă de amîndouă, în timp ce arhitectura şi ornamentica sînt îndreptate unilateral, spre una sau spre cealaltă. Divergenţa aceasta îşi are temeiul manifest în predominarea foarte deosebită a straturilor în arte.

Muzica este aici de o libertate unică : ea poate aduce la suprafaţă ce este mai adînc şi mai ascuns, îl poate face nemijlocit sensibil — desigur, nu înţelegerii conceptuale, dar aceasta nici nu o priveşte — ; şi ea poate face să răsune ce este mai uşor şi mai fermecător în succesiunea de sonuri care te fură nemijlocit. Lucrul acesta este aici atît de esenţial, încît în „muzica mare", anume în operele cu mai multe mişcări, s-a creat uzul unei anumite alternări între sublim şi graţios : acesta este sensul introducerii mişcărilor de scherzo, menuet etc. în mişcările mediane ale sonatelor şi simfoniilor, în timp ce mişcările laterale *(Ecksätze)*, cu deosebire „mişcarea întîi", aproape totdeauna sînt de tipul sublimului.

Această libertate a muzicii — mai întîi deci a celei pure —, care ea însăşi îşi are rădăcina în lipsa ei de determinaţie obiectuală, se află la baza capacităţii ei minunate de a însoţi şi înconjura cu expresia dispoziţiei adecvate tot ceea ce este propriu vieţii omeneşti. De aceea, în *opera seria* şi în oratoriu, ea face sesizabil şi imediat trăit sublimul spiritual, cu tot atîta uşurinţă, cum face graţia şi farmecul, blîndeţea şi căldura senină, în cîntec, în dansuri şi în operete... Muzica poate tocmai, după dorinţa ei, să facă prevalent grupul straturilor interioare sau al celor exterioare. În această măsură, ea este o artă mai universală decît celelalte.

Arătasem mai departe că şi sculptura este capabilă, în anumite limite, de ambele extreme — fără îndoială, cu o anumită preponderenţă a sublimului. Ea arată deci preferinţa inversă faţă de pictură. Se poate oare spune că lucrul acesta are la bază tot o preponderenţă a straturilor interioare ? Dacă ne îndreptăm privirea spre exemplul clasic al statuilor greceşti de zei, cu sublimul lor predominant, va

trebui să admitem aceasta. Căci aici, pătura din care provine ceea ce apare este aceea a conştiinţei religioase. Totuşi, despre sculptură este valabil că ea poate face şi altfel — numai nu cu aceeaşi suveranitate ca muzica. Ea nu poate prinde atît de lesne efemerul şi graţiosul, dar acolo unde îl prinde, ea îl poate şi fixa. Ea poate deci foarte bine să deplaseze centrul de greutate în straturile exterioare.

Instructivă în acest context este şi poziţia arhitecturii. Un edificiu, ca operă de mai mari proporţii, este totdeauna deja în sine ceva important, şi în sensul acesta graţiosul i se opune ; în timp ce, pe de altă parte, tendinţa la monumental — adică la sublim — începe deja la clădiri relativ mici. Cel puţin, ea se poate exprima în amănunte, în portaluri, scări exterioare, pasaje spre grădină la casele patriciene... Graţiosul, în schimb, se arată mai rar, şi fără îndoială numai acolo unde este susţinut de un stil popular şi de încadrarea în peisajul rustic sau într-un cadru urban el însuşi cu rezonanţă idilică. În orice caz, el este posibil — în casa şi ograda ţărănească, în construcţia de şarpantă etc.

Ultima confirmare a legii se găseşte în ornamentică, despre care am văzut că pentru ea nu se pune problema sublimului. Ea nu are straturi mai adînci care să poată apărea, ci se epuizează în jocul liber al formelor. Şi pentru un atare joc este caracteristic faptul că el poate fi foarte bine „graţios“, poate exercita o atracţie asupra simţurilor, ba chiar să trezească direct pornirea spre jocul cu forma spaţială. Aici deci avem cazul extrem, graţiosul găsindu-se direct în planul din faţă. Căci un adevărat plan de spate nu există aici.

CAPITOLUL 34. **PROBLEME DE HOTAR ALE GRAŢIOSULUI**

a. *Concilierea sublimului cu graţiosul*

O mulţime de probleme de margine însoţesc problemele principale ridicate de valorile estetice. Strict vorbind, trebuie să recunoaştem că nu sîntem încă deloc atît de siguri de problemele principale ca atare. Ar putea să reiasă într-o zi că felul cum sînt concepute sublimul şi graţiosul nu este încă satisfăcător, că nici conceptele acestora şi fenomenele respective nu sînt cele centrale, de care ar trebui să fie vorba aici. Atunci s-ar putea lesne întîmpla, cum s-a întîmplat deseori deja în domenii de cercetare rămase multă vreme în urmă, ca din problemele de margine neglijate să se poată dezvolta adevăratele probleme de căpetenie. Dar nu putem anticipa această eventualitate. Tot ce putem face este să sondăm, în vederea unei atare situaţii, problemele de margine, în ele înseşi.

Dintre ele, prima este aceea, dacă și în ce măsură valorile estetice opuse sînt conciliabile între ele ; vorbind concret, dacă unul și același obiect poate fi în același timp sublim și grațios.

Există două temeiuri pentru care ne așteptăm să găsim la ea un răspuns afirmativ : mai întîi, printre arte sînt unele care stăpînesc deopotrivă sublimul ca și grațiosul ; muzica și poezia cel mai mult — dar și celelalte arte, în măsură mai moderată. Pe lîngă aceasta nu se vede de ce ele nu ar putea exprima ambele valori, în una și aceeași operă. Și al doilea : în viață — uneori chiar în natură —, amîndouă sînt atît de adesea reunite într-un singur obiect. Străduința și lupta unui om pot fi cu adevărat sublime, mai ales cînd trebuie să se impună împotriva unor obstacole grele ; totuși, el poate fi aureolat de farmecul unei culturi vechi și de seninătatea suverană a unei firi echilibrate — în contrast, e drept, cu acea gravitate a luptei sale, totuși fără să o contrazică. Acestea singure spun, e adevărat, puțin. Este vorba mai degrabă de forma pe care o ia, principial, raportul pentru arte.

Problema nu trebuie împinsă pe o altă linie. Așa se întîmplă de ex. cînd i se substituie raportul „grației și demnității", care ne e familiar de la Schiller, dar este alt raport decît cel căutat. Căci demnitatea este numai înrudită cu sublimul, și a fost dată în chip fals drept una din speciile lui. Demnitatea este, fără îndoială, totodată un fenomen prea exclusiv etic, pentru a putea interveni aici ; pe deasupra, ea a fost înțeleasă prea mult drept „conștiință a propriei sublimități", unde conștiința de sine se preface deja, în mod periculos, în oglindire de sine și cult al propriului eu.

La prima vedere, sublimul și grațiosul par să se excludă. În măsura în care un obiect este sublim, el nu este grațios, și în măsura în care este grațios, nu este sublim. Unuia îi aparține gravitatea, celuilalt ușurința ; unuia rezerva și severitatea, celuilalt dulceața și farmecul.

Există însă obiecte estetice de esență mai cuprinzătoare și de mai mare varietate interioară. De felul acesta este omul ; tot așa, un sector oarecare din viața omenească, mai ales cînd el prezintă multe relații de feluri deosebite, împletite între ele. Obiecte de felul acesta pot fi foarte bine sublime într-o privință, în alta grațioase. Un om poate fi de cea mai delicată amabilitate în relațiile cu ceilalți oameni, și totuși, în planurile sale, în întreprinderi și în energia realizării lor, să aibă cu adevărat grandoare ; acesta nu este un caz rar, în timpuri de cultură înaltă, deoarece există probleme de viață, de pildă politice, care nu pot fi realizate fără o anumită grație a ființei ex-

terioare. Şi o felie de viaţă umană, cum o desprinde de pildă poetul într-un roman, poate fi ca întreg plină de farmec şi de graţie, în adîncimea ei însă să lase să se întrevadă linia sublimă a unui destin mai mare, destin personal sau chiar istoric.

Dacă ne gîndim mai precis ce înseamnă acest raport, trebuie să mărturisim că aşa trebuie să fie fără îndoială totdeauna în artele reprezentative, dacă există oarecare adevăr de viaţă într-însele. Căci în viaţă, totul este amestecat laolaltă. Numai să nu uităm că reprezentarea artistică începe abia cu desprinderea, eliminarea şi izolarea, cu o simplificare aşadar, care constă în a libera de acest amestec şi în a face astfel să iasă în relief laturi şi legături singulare.

Consecinţa este că : în arte, reunirea sublimului cu graţiosul nu poate fi totdeauna decît limitată. Ea pune cel puţin, artistului, cerinţe care nu sînt lesne de împlinit ; tot astfel celui ce contemplă, care trebuie să aducă din partea sa, în receptarea unor atare opere, mai multă maturitate de viaţă şi o mare lărgime de inimă.

Cu această perspectivă, putinţa de conciliere a sublimului şi graţiei nu este încă principial rezolvată. Se vede însă acum, fără îndoială, cum trebuie să fie soluţia şi pe ce trebuie să se întemeieze. Aici revenim la teza noastră fundamentală privitoare la frumos, după care : frumosul e întemeiat pe un raport de stratificare şi de apariţie.

Arătasem deja cum adevărata deosebire de căpetenie între sublim şi graţios este o deosebire de adîncime în succesiunea straturilor obiectului : sublimul, acolo unde îl întîlnim, îşi are rădăcina în straturile interioare ale obiectului ; graţiosul, în schimb, în straturile exterioare. Faptul acesta se află şi la baza putinţei de conciliere a lor : dacă ele şi-ar avea terenul şi temeiul în acelaşi strat, atunci ele ar trebui să-şi facă obstacol unul altuia, în modul de apariţie al acestui strat — căci în acelaşi obiect, acelaşi aspect nu poate fi sublim şi graţios, sau grandios şi fermecător ; pot fi însă într-însul aspecte esenţial deosebite. Ceva poate fi deci foarte bine sublim, în adîncul său, şi spre suprafaţă graţios — dar nu invers. Şi anume, aceasta este cu atît mai lesne posibil, cu cît are obiectul mai multe straturi, şi cu cît sînt mai departe unul de altul într-însul straturile care susţin sublimul şi graţiosul.

De aceea, o reunire de trăsături de felul acesta, într-un om, nu întîmpină în viaţă prea multă rezistenţă, presupunînd că individul posedă condiţiile pentru aceasta ; şi, tot astfel, nici în înfăţişarea poetică a unei personalităţi sau a unor destine umane corespunzătoare. Dar tocmai de aceea, în obiecte mai puţin bogate în straturi, ale naturii ca şi ale artei, ea este mult împiedicată, şi în cele din

urmă coboară pînă la un minimum, ca în sculptură, sau la o alăturare exterioară, ca în peisaj. Că aceasta poate acţiona în continuare, ca un contrast voit, nu schimbă cu nimic lucrurile.

Cu soluţia aceasta s-ar putea socoti lichidat un vechi punct în litigiu. Cauza că s-a putut discuta atît de mult în jurul lui stă în faptul că de pe nici o bază anterioară nu s-a găsit un punct de plecare pentru o soluţie rodnică. În cele din urmă, lipsa de claritate, în care se găsea estetica, privea nu numai putinţa de a concilia sublimul cu graţiosul, ci esenţa interioară a acestora. Şi aceasta nu putea fi pătrunsă fără o descompunere a obiectelor estetice în straturile lor.

O confirmare la îndemînă a noii situaţii, aşa cum ni s-a oferit prin teoria straturilor, se află în gradaţia sentimentelor cu care răspunde subiectul receptor. Este vorba aici de plăcerea estetică, respectiv de gustarea artei (*Genuss*). Aceasta poate fi de adîncime foarte diferită şi stă deja într-o anumită dependenţă de faptul : care domeniu de valori se află la baza ei (domeniul valorilor etice, vitale, sau al celor de bunuri). Valorile de bază mai adînci aparţin straturilor mai adînci ale obiectului ; cele etice, de pildă, aparţin clar stratului interiorităţii caracterului. Ele sînt de aceea şi cele care provoacă participarea mai adîncă a celui ce contemplă.

Aceasta iarăşi înseamnă că şi valorile estetice care se înalţă deasupra lor sînt gradate în acelaşi mod : cele care atîrnă de stratul mai adînc al obiectului sînt totodată cele mai adînc resimţite, cele de care depinde participarea cea mai puternică a eului ; aceasta înseamnă că ele trezesc plăcerea estetică mai adîncă, plăcerea mai gravă şi mai bogată.

În felul acesta, sublimul este caracterizat prin adîncimea mare a desfătării şi a participării interioare — răspunzînd adîncimii straturilor în care el îşi are rădăcina în obiect. Şi invers, graţiosul, printr-un anumit efect de suprafaţă şi prin plăcerea uşoară, plutitoare, — răspunzînd propriilor lui rădăcini în straturile exterioare ale obiectelor.

Reunirea sublimului şi a graţiosului într-un obiect unic devine acum posibilă tocmai prin faptul că cele două feluri opuse de plăcere, aşa cum trebuie să fie resimţite în unul şi acelaşi obiect, pot să se evite unul pe altul, deoarece ţin de o adîncime sufletească diferită. Ca lămurire în plus : sentimentele eterogene, faţă de acelaşi obiect, intră în conflict numai în măsura în care privesc aceeaşi treaptă de sensibilitate sufletească. (Ne putem foarte bine simţi, înaintea aceleiaşi persoane, în acelaşi timp stimulaţi şi plictisiţi — de pildă cînd ea posedă idei, dar se complace în repetiţii stîngace.)

b. *Fenomene de hotar ale grațiosului*

Un nou grup de probleme îl constituie fenomenele de margine ale grațiosului. Deși nu sînt atît de bine conturate ca cele ale sublimului, ele se află totuși într-o anumită paralelă față de acestea. De altfel, dimensiunile opoziției în care ele se mișcă sînt aici cu totul altele. Paralelismul constă numai în trecerea nesimțită a grațiosului în ceva contrar, sau, nu rareori, într-o bruscă răsturnare. Din numeroasele, poate, forme ale unei atare răsturnări vom discuta aici numai trei, deoarece ele aruncă o lumină asupra esenței grațiosului însuși.

Dacă ne gîndim că atracția, grația și farmecul de orice fel stau într-o anumită desăvîrșire a formei — fără ca să putem să o determinăm deaproape —, atunci este clar că frumusețea constă aici totdeauna în proporționalitate, sau, mai scurt, în măsură. Aceasta stă în opoziție tranșantă față de sublim, care își are rădăcina în covîrșitor, așadar evident în depășirea măsurii. Depășirea măsurii *(Übermass)*, în sublim, nu este o lipsă de măsură *(Unmass)*, fără îndoială însă, în grațios ea este lipsă de măsură, contrariul măsurii și al proporției (*Ebenmass*) nobile. De aceea, aici ea este destructivă, suprimă grația ; ceea ce rămîne este lipsa de formă, în locul formei desăvîrșite.

Se vede, pornind de aici, în ce direcție se află primul fenomen de hotar al grațiosului : în exagerare. Cînd artistul vrea să îndulcească fermecătorul și atrăgătorul în mod deosebit și îl amplifică atît de mult, încît nu mai are adevăr de viață, — sau nu mai lasă impresia adevărului esențial, atunci grațiosul se schimbă în contrariul lui : el nu mai atrage, fiindcă nu convinge, și nu convinge, fiindcă efectul pe care-l face nu mai este autentic. Acest efect neautentic este lipsa de adevăr al vieții. Ce înseamnă aceasta trebuie să ne lămurească exemplele. Deformarea prin exagerare intervine lesne din străduința autentic-artistică de a desena cît mai impresionant cu putință. Tocmai acolo unde este vorba de nuanțe valorice ale grațiosului, se exagerează adesea.

Nimic nu e mai obișnuit decît exagerarea desenului tînărului erou — cu înflăcărarea sa plăcută, cu entuziasmul și cavalerismul său candid. Dozarea corectă a unor atare momente esențiale cere cel mai înalt tact artistic, totodată însă o finețe ajunsă la maturitate prin multă experiență a vieții. Altfel se naște ceva ideal dînd impresia lipsei de adevăr al vieții, în felul prințului din poveste. Poeții mari nu au știut să evite aceasta în întregime — tînărul Schiller, printre alții.

Un exemplu paralel este tipul fecioarei cu chip de înger, în literatura romantică de acum o sută de ani (minunat de pur exprimat la Dickens). Figurile acestea răspund unui ideal sentimental, lasă însă impresia de neadevăr şi ne apar astăzi puţin ridicole, mai mult poate plicticoase. Un al treilea exemplu sînt de pildă anumite madone — nu numai în pictura de la sfîrşitul evului mediu, ci tot astfel în plină Renaştere, — care constau în simplă puritate, în smerenie şi evlavie, şi astfel încep să pară lipsite de sînge şi, puţin, de viaţă. E nevoie de oarecare indulgenţă pentru a trece peste acestea — cum fac istoricii artei, care sînt preocupaţi doar de fenomene legate de epocă.

Nu este o întîmplare că aceste exemple se apropie de acelea ale falsei idealizări estetice. Fenomenele de alunecare a graţiosului în lipsă de adevăr al vieţii şi acelea ale idealurilor ratate coincid în largă măsură. Este vorba de un fenomen de bază avînd două fronturi de probleme foarte diferite.

Un alt fenomen de hotar al graţiosului, înrudit cu cel precedent şi referitor tot la modul de „reprezentare" (*Darstellung*), este exagerarea anumitor efecte sentimentale nemijlocite, fără ca ele să fie justificate prin modelarea reală a materialului. Cele mai multe forme particulare ale graţiosului au în sine darul de a trezi astfel de reacţii afective — şi, în marginile lor, acestea sînt cu totul la locul lor. Ba, cele mai multe din aceste forme sînt denumite după aceste reacţii afective: „atrăgătorul", „mişcătorul", „fermecătorul", „amabilul", la rîndul lui, „graţiosul" *(das Anmutige)* în genere: căci el nu înseamnă ceea ce ne convine *(anmutet)* într-un fel oarecare, ci ceea ce ne pare atrăgător.

Aceste reacţii afective însă au caracteristica de a deveni lesne independente, şi atunci ele nimeresc dincolo de ţintă: artistul ar dori într-o anumită măsură să le mărească, şi cu aceasta el le strică. Aşa, cel puţin, dacă nu intervine un simţ al formei şi al tactului de cea mai delicată nuanţare, pentru a păzi graniţele corecte. Atunci, ceea ce mişcă devine sentimental, ceea ce e domol, blînd şi dulce devine dulceag, ceea ce e mlădios şi moale devine molatic, sentimentul puternic şi plin devine sentimentalism, adică un fel de înotare în sentimente, de purul lor drag. Şi cînd exagerarea în una din aceste direcţii devine foarte izbitoare, ia naştere în locul operei de artă caricatura unei atare opere, adică „prostul-gust" (*Kitsch*).

Prostul-gust nu este nimic altceva decît deraierea interioară a unei voinţe artistice care nu posedă mijloacele de a se desăvîrşi, dar caută forţat, ocolind forma satisfăcătoare, să izbîndească, să atingă un anumit efect care îi pluteşte în faţă. Aceasta se întîmplă cel mai lesne acolo unde este vorba de o reacţie afectivă care mişcă,

sau este în alt fel puternic atrăgătoare. Prostul-gust este atît de periculos şi dizolvant în arte, fiindcă el rămîne de nepătruns celui care nu are el însuşi un simţ sigur pentru formă şi măsură ; el poate orbi de aceea cercuri întregi de oameni şi să-i pervertească estetic.

Prostul-gust ameninţă cu desăvîrşire numai graţiosul şi ceea ce este înrudit cu el, nu sublimul. Căci sublimul cade pradă, cînd bate în gol, plictiselii sau comicului. Graţiosul este mai mult expus dilentantismului, încercărilor cu puteri insuficiente. Lucrurile pot fi exprimate şi astfel : el este mai puţin ferit de abuzul exteriorului şi de ceea ce se poate, relativ, deprinde în arte. Căci tocmai cu ceea ce se poate deprinde se poate face abuz.

Prostul-gust este totodată foarte deosebit reprezentat în arte. Conceptul lui provine din pictură, în care, de altfel, grupul de valori al graţiosului predomină. Aici, el se prezintă ca pură lipsă de talent pictural : în neputinţa de a sesiza originar şi proaspăt ceea ce se vede. Lipsa capacităţii de intuire este înlocuită prin contraste de culori comune, artificial concepute — care fac un efect nenatural, dulceag şi plat. În creaţia poetică şi în muzică poate tot aşa înflori prostul-gust. În prima prin modul de tratare al materialului (în romanul distractiv vulgar), în cea din urmă prin lipsa unei execuţii mai severe, în favoarea efectului sentimental izolat. Cea mai fără apărare expusă prostului gust este ornamentica, deoarece aici este vorba de purul joc al formei, fără plan de spate, care să apară într-însul. Libertatea aceasta este periculoasă, ea ispiteşte şi arbitrarul lipsit de talent. Să ne gîndim la *Jugendstil*.

În al treilea rînd se mai găseşte aici un fenomen de hotar de un fel cu totul deosebit. El se află în comportarea conştientă sau chiar voită. El se deosebeşte radical de cele două fenomene de hotar amintite mai sus : nu priveşte modul de reprezentare sau expresia graţiosului în arte, ci graţiosul în viaţa însăşi, cu deosebire în om. În chip mijlocit, el se întinde apoi şi la reprezentarea artistică, în măsura în care aceasta priveşte omul şi viaţa omenească ; aşadar, la creaţia poetică, mai ales în dramă şi în roman, şi puţin încă şi la arta picturii.

Graţia la om se deosebeşte de sublimul în el prin aceea că exclude conştiinţa ei de sine, şi acolo unde devine deplin conştientă, ea se află deja pe punctul de a se transforma în altceva, în timp ce sublimul suportă o anumită conştiinţă de sine, care se exprimă apoi în ţinuta omului, sub forma demnităţii. Aceasta este ameninţată numai de supraaprecierea proprie, de înfumurare, aroganţă, care însă lesne sînt înăbuşite de blestemul ridicolului. Graţia însă, cînd ajunge conştientă de sine, pierde mult din farmecul ei, este

adesea distrusă prin aceasta. Ea nu poate suporta reflecţia conştiinţei, se dizolvă într-însa. În locul ei trece atunci aparenţa graţiei : afectarea.

Cel mai cunoscut este lucrul acesta în domeniul graţiei feminin-erotice, a cărei notă estetică nu poate fi pusă la îndoială (acolo unde ea este veritabilă). Dacă drăgălaşul şi amabilul devine aici conştient, atunci el se transformă în cochetărie, adică într-o amabilitate făcută şi voită. Cît timp ţine iluzia celui fără experienţă, ea produce acelaşi efect ca adevăratul farmec al iubirii ; în clipa în care ea este demascată ca „făcută", puterea ei se stinge. Nu trebuie să luăm cuvintele strict ! Există fără îndoială şi o cochetărie naivă şi amabilă...

Graţia afectată stă într-o anumită paralelă cu demnitatea (sublimitatea) afectată. Deosebirea este că cea din urmă produce un efect comic, prima însă doar un efect urît ; una îşi are locul în farsă şi poate fi acolo plină de efect, cealaltă nu îşi găseşte loc în nici o artă. Se înţelege, plecînd de aici, şi mai bine, de ce în genere graţia şi sublimul se exclud. E nevoie de o mare anvergură a subiectului, pentru a le reuni, şi de o genialitate multilaterală.

c. *Alte opoziţii valorice estetice*

N-am dori să închidem cercetarea sublimului şi graţiosului fără să aruncăm de aici în jur o privire ceva mai largă, pe de o parte asupra acestor teme înseşi, pe de alta asupra valorilor estetice în genere. Situaţia problemei însă în estetică pare puţin ademenitoare în această privinţă. Ea nu este cu adevărat coaptă pentru a fi soluţionată, şi mult mai mult decît ceva foarte general nu se poate aştepta. La lucrul acesta însă trebuie, fără îndoială, să ne hotărîm.

Opoziţia sublimului şi graţiosului mai are nevoie de o lămurire. Am arătat deja că această opoziţie nu epuizează frumosul, nu desparte în două întregul domeniu al frumosului. Lucrurile nu stau însă aici, cum au crezut cîţiva esteticieni mai noi, în felul că frumosul care nu înclină nici către unul, nici către altul, ar trebui să constituie un fel de indiferenţă a graţiosului şi a sublimului. O atare neutralitate ar fi, e de crezut, absolut lipsită de semnificaţie.

În schimb, sublimul şi graţiosul alcătuiesc o polaritate a două extreme, între care se poate încadra bine majoritatea a tot ce poartă numele de frumos : totul stă, în caracterul său, mai aproape sau de un extrem sau de celălalt. Pentru aceasta se pot aduce multe exemple ; fireşte, există şi cazuri de frumos în care domină cu totul alte momente — ca de ex. acela al dramaticului şi scenicului, în teatru,

acela al vieţii, în pictură, al mişcării, în sculptură —, şi pentru ele, orice încadrare într-o gradaţie de felul acesta este exterioară.

Rezultatul este decepţionant. Ne întrebăm : este întreaga opoziţie între sublim şi graţios pur exterioară ? Lucrul acesta cu greu poate fi just, după ce analiza a constatat trăsături structurale esenţiale pe ambele laturi. S-ar putea însă ca să existe şi alte astfel de polarităţi valorice, şi atunci acestea ar trebui să se poată demonstra. Ba s-ar putea ca ele să alcătuiască cu prima opoziţie, a sublimului şi a graţiosului, un sistem mai mare, un sistem al dimensiunilor — căci între două contrarii se întinde de fiecare dată un continuu —, şi în acest sistem s-ar putea ordona poate cu adevărat totul.

Şi aceasta se dovedeşte, la o oarecare reflecţie, ca o speranţă falsă. Poate că problemele nu sînt încă mature pentru o decizie în această privinţă — ca pentru atîtea alte lucruri în estetică. De care „alte polarităţi valorice“ — sau chiar numai polarităţi de structură — ar putea fi însă vorba ?

Ne-am putea gîndi de ex. la cele patru opoziţii faţă de sublim, printre care a graţiosului nu era decît una, şi care alcătuiau deja un sistem pluridimensional (cap. 33 a). Totuşi, se vede lesne că aceste opoziţii : uşorul, cotidianul şi comicul, sînt opuse cu adevărat numai faţă de sublim ; dacă se îndepărtează polul acesta comun, atunci întregul raport dispare.

Pornind de la comic, s-ar putea încă cel mai lesne crede că se poate sesiza o dimensiune independentă a opoziţiei. Căci opusul său, luînd lucrurile precis, nu este nici tragicul, nici sublimul, ci numai gravitatea în genere — negativ vorbind : ne-comicul. Opoziţia aceasta am putea-o considera drept mai fundamentală, am putea, fără îndoială, încadra multe lucruri în dimensiunea ei. Ea are numai defectul că este prea contradictorie. Ceea ce înseamnă că termenul opus este, tocmai, negativ ; şi cîtă vreme nu poate fi împlinit afirmativ, într-un mod oarecare, opoziţia rămîne goală de sens şi inutilă pentru orientarea într-un domeniu de valori, care constă totuşi numai din valori pozitive, ba în care chiar non-valorile au determinare de conţinut pozitiv.

Ne lovim deci şi aici de vechea calamitate a valorilor estetice : ele nu pot fi sesizate. Şi putem fi bucuroşi cînd mai găsim undeva, în genere, un punct de atac.

Posibilităţile nu sînt epuizate cu aceasta. În adevăr, se întîlnesc în estetică din cînd în cînd încercări de a introduce noi opoziţii valorice. Aşa s-a încercat cu opoziţia „clasic şi romantic“ (Hegel şi şcoala lui) ; fireşte, în zadar, deoarece această antiteză priveşte numai un moment subordonat, în fond unul ţinînd de concepţia asu-

pra lumii, aşadar nu unul pur estetic — care, de altfel, aici şi aparţine mai mult materialului.

Mai în serios ar fi de luat altă opoziţie, procurată tot de material : opoziţia a ceea ce e lipsit de conflict şi a ceea ce implică în sine conflict. Ea este oarecum mai adînc confirmată, întrucît atrage după sine o mulţime de consecinţe autentic estetice, ale formei şi ale compoziţiei. Ea este însă în cuprindere mult prea îngustă, căci poate fi raportată direct numai la creaţia poetică, şi chiar acolo numai la epică, povestire şi teatru ; foarte palid, cel mult încă la anumite ramuri ale artelor plastice. Dacă însă „conflictul" este înţeles în sens mai general, încît să se poată îngloba în el şi intervenţia disarmoniei în muzică, atunci conceptul lui devine metaforic şi extraordinar de gol de semnificaţie.

În sfîrşit, ne mai putem încă gîndi să luăm ca bază opoziţia prelucrată mai sus (în partea I), a frumosului apariţiei şi a frumosului nemijlocit al formei. Aceasta este, oricum, o opoziţie foarte adîncă : frumosul ca „apariţie a ceva în altceva" este fundamental deosebit de frumosul ca „pur joc al formei". Dar opoziţia lor se referă mai mult la teoria obiectului estetic, la alcătuirea şi condiţiile lui, şi mai puţin la felul valorii. Dimpotrivă, în cele mai multe valori estetice, unul este strîns legat de celălalt (cum au arătat deja discuţiile din cap. 17 şi 18). Deosebit de adîncă era legătura lor în muzică şi în arhitectură. Singura excepţie o constituia ornamentica. Totuşi, tocmai ea este o artă de rangul al doilea, care nu merge în adîncime.

CAPITOLUL 35. FUNCŢIA DĂTĂTOARE DE SENS ÎN VALORILE ESTETICE

a. *Despre nevoia de sens a lumii*

N-am dori să ne despărţim de aceste probleme ale structurii şi valorii, fără a mai îmbrăţişa încă o dată cu ochii universalitatea valorii estetice. Ea poate fi înţeleasă acum şi altfel decît la început — mai mult sub unghiul concepţiei asupra lumii şi cu referire la întregul vieţii umane. Căci într-însa, valorile acestea joacă un rol unic în felul lui. Am putea amîna considerarea noastră pînă după examinarea comicului. Dar ea se simplifică, atunci cînd putem lua ca presupoziţie cercetarea aceasta.

Puţinele lucruri pe care ni le-au putut spune cercetările asupra sublimului şi graţiosului despre valorile estetice privesc ceea ce este special în ele. Şi aceasta nu se întinde prea mult, deoarece nu putem urmări mai departe diferenţierea valorilor. Cel mai puţin ne

spune ea despre esenţa valorii estetice în genere. Aceasta este deja pretutindeni presupusă.

Adevărul este că, în ce priveşte valorile estetice mai speciale, noi ne referim doar la sentimentul viu al valorii, putem oarecum apela la el, ceea ce iarăşi nu se împlineşte decît cînd avem intuitiv în faţa ochilor cazuri concrete. Lucrul acesta este valabil deja despre sublim şi despre graţios.

După ce însă acestea au fost luate în considerare şi s-a înţeles caracterul lor insolubil, poate fi pusă într-un fel nou întrebarea, în ce constau valorile estetice. Căci nu este neprobabil ca din cercetarea unor grupe izolate de valori să se cîştige ceva şi pentru valoarea fundamentală.

Un atare rezultat există aici, în adevăr. El se găseşte în virtutea dătătoare de sens (*sinngebend*) atît a sublimului cît şi a graţiosului... Pentru a putea arăta însă aceasta, trebuie să pornim mai de departe, să ne luăm punctul de plecare în concepţia asupra lumii şi în metafizică. Nu într-o metafizică speculativă determinată, fără îndoială însă în domeniul problemelor metafizice, care nu se pot înlătura.

Printre aceste probleme, una din cele mai vechi şi mai de neînlăturat este aceea a sensului lumii şi al vieţii omeneşti. Atîta timp cît există o credinţă în puteri mai înalte, ea nu se ridică, întrucît i s-a dat deja un răspuns prin credinţă. Dacă credinţa se năruieşte, problema apare brusc, ca născută din nimic, în faţa noastră. Şi atunci ea poate deveni îndată o ameninţare pentru viaţă. Căci cine ar voi să ducă o viaţă care n-ar avea „nici un sens“ ?

Filosofia platonică, după criza sofistică, a răspuns cu „Ideile“ ei : Ideile constituie un domeniu al desăvîrşirii pure, şi către acesta este orientat totul în lume, natura ca şi omul ; cu deosebirea numai că natura dă strict urmare directivelor Ideilor, în timp ce omul, cu voinţa lui, se abate mult de la ele. Dar funcţia dătătoare de sens se găseşte în Idei. Aşa putem gîndi, cîtă vreme nu avem nici o neîncredere faţă de metafizica teleologică, tacit admisă.

În realitate sînt puse în felul acesta la baza lumii principii active teleologice, şi lumea însăşi este înţeleasă după analogia omului : ca fiind condusă de inteligenţă şi de conştiinţa lucrînd după scopuri. Căci scopurile trebuie „puse“, şi anume în viitor, şi trebuie „alese“ mijloace pentru realizarea lor, şi anume pornind de la scop înapoi. Aceasta o poate face numai o conştiinţă spirituală. Aşadar, ceva asemănător omului. Antropomorfismul acesta mascat face să dea greş vechea metafizică a Ideilor. Şi cu ea nu numai toate formele mai grosolane (de pildă, teologizante) ale gîndului, ci şi întregul principiu optimist, acela de a întemeia atribuirea de sens lumii pe principii teleologice.

Ce mai rămîne însă ? O lume goală de sens ? Într-o astfel de lume, omul nu poate trăi, cel puțin nu cu conștiința lipsei ei de sens. Umblăm deci după altceva care ar putea fi dătător de sens. Căutăm însă mai departe în aceeași direcție, din care fusesem izgoniți. Rămînem oarecum obligator prinși într-însa. Două sînt presupozițiile care se fac aici tacit : 1. se socotește că sens nu se poate găsi decît la origine, ulterior nu mai poate interveni în lume vreun altul ; și 2. sens nu se poate afla decît în întregul lumii, și pornind de la el să se întindă la parte, de pildă la viața omenească ; nu poate însă să se ivească într-o parte, sau, cu atît mai mult, să treacă de la ea la întreg.

Presupozițiile acestea două au determinat timp de secole gîndirea metafizică. Ele două au făcut să se caute aceea ce dă sens numai în principii generale, niciodată însă în apropiere, în viața omenească și în fapta sau acțiunea omului.

Tocmai aici însă se găsește cealaltă șansă, mult mai mare, de a rezolva problema sensului. Căci cele două presupoziții tacite s-au dovedit a fi prejudecăți. Simțul nostru pentru sens și valoare ne spune că în viață există nenumărate lucruri care conțin într-însele sens, ca limitate și singulare, fără să fie raportate la principii sau la un întreg mai mare.

Astfel, orice faptă moral bună, orice gînd înțelept, orice răspuns valoric adecvat, în viață, conține de la sine însuși sens, și este mai departe dătător de sens. De la sine însuși, aceasta înseamnă : în felul că ele nu au sens numai de dragul unui altul. Astfel, fiece act de bunăvoință, fiece participare la ceva de ordin sufletesc și interior — acolo unde omul ar dori să fie văzut, apreciat — orice înțelegere și orice punere de acord care întrerupe singurătatea de gheață este — deja de dragul ei însăși — plină de sens și dătătoare de sens pentru altceva, întrucît se potolește prin ea o adîncă nevoie a inimii omului după împlinire de sens.

Toate acestea sînt umplere cu sens a lumii, lipsite în sine de sens, pornind de la parte, și anume de la o parte secundară și dependentă. Se dovedește aici, tocmai, că există o autonomie a dependentului. O teză pe care teoria categoriilor o poate justifica și ea în mod general, prin legea categorială a „libertății formațiunii mai înalte".

Dacă omul cu puterile sale, cu sensibilitatea lui pentru valoare și realizarea la ocazie a valorii, este stăpîn peste darea de sens, atunci tocmai lipsa de sens a lumii ca un întreg cîștigă pentru el sens : tocmai atunci îi revine lui rolul de a fi într-însa factorul dătător de sens. Unei lumi refractare, potrivnice sensului, el nu i-ar putea da sens — ea ar rezista acestuia —, foarte bine însă, el poate da

unei lumi numai „lipsite de sens“, lume care, fiind de la sine indiferentă faţă de sens, este complet deschisă dării de sens.

Lucrurile stau invers faţă de ceea ce au gîndit totdeauna metafizicienii : tocmai o lume fără sens este pentru o fiinţă ca omul singura lume cu sens ; într-o lume deja fără el plină de sens, el, cu darurile sale de atribuire de sens, ar fi de prisos.

Darurile acestea sînt, înainte de orice acelea care constituie esenţa sa etică : puterea autodeterminării, a deciziei (libertate), capacitatea prevederii (providenţă) şi aceea de a-şi propune scopuri (predestinaţie), ca şi conştiinţa valorii (*cognitio boni et mali*), mai corect, poate, resimţirea valorii. Mai departe intervine aici darul participării, al înţelegerii şi valorificării lucrurilor care ne întîmpină.

Dar cu aceasta nu este destul. Căci eminent dătătoare de sens sînt şi darurile sale estetice, capacitatea de a vedea lumea ca ceva frumos, tot astfel multe amănunte într-însa. Şi nu numai atît : cu putinţa de a vedea merge mînă în mînă creaţia. În facultatea creatoare, omul posedă puterea de a încerca, dincolo de ceea ce a creat natura, o modelare necunoscută — puterea de a o pune alături şi deasupra modelării naturale.

b. *Darea de sens de către om şi de către artă*

Tot sensul în lume este legat de valori, ba el constă esenţial în raportarea la valori, în realizarea valorilor şi înţelegerea valorilor. Lucrul acesta se putea deja clar vedea din formele de atribuire etică de sens. El însă nu stă în felul că, de pildă, n-ar intra aici în consideraţie decît valori etice ; şi celelalte clase de valori participă, şi cele inferioare (de ex. valorile vitale), înainte de orice însă cele mai înalte, aşadar valorile cel puţin egale cu cele etice : valoarea de cunoaştere şi valorile estetice. Despre cele din urmă se poate arăta că, deşi sînt mai puţin urgente şi actuale decît cele morale, ele sînt puteri deosebit de pure ale dării de sens.

Darea de sens care intervine în viaţa omenească prin valoarea estetică nu constă, în fond, în nimic altceva decît în sentimentul convingător de a te afla ochi în ochi cu ceva de o valoare absolut proprie — cu ceva, de dragul căruia ar merita deja să trăieşti, indiferent cum te găseşti de altfel în viaţă. Aceasta nu e puţin, deoarece nu este vorba de nici un interes practic faţă de frumos, despre nici o beneficiere sau apropriere, ci numai de plăcerea faţă de obiect ; sau chiar de plăcerea de a trăi într-o lume în care se află lucruri superbe.

Momentul acesta — cel mai pur dătător de sens — este în valorile estetice mai puternic decît în cele morale. Şi aceasta este exprimat frumos în teza lui Kant cu privire la „plăcerea lipsită de interes" ; ba chiar, poate, constituie adevăratul şi ultimul ei sens. Aici nu este în cauză nimic „practic", ca pretutindeni cînd e vorba de valorile morale, ale căror cerinţe privesc convieţuirea oamenilor.

În omul care creează artistic, felul acesta de a da sens creşte considerabil, întrucît el este cel care produce în mod conştient ceva de valoare — şi anume ceva de valoare absolut proprie. Dar nu numai de creaţie este vorba aici. Şi cel care contemplă introduce aceeaşi dare de sens, din partea sa, în viaţă. A putea „vedea" frumosul este mult : fără cel care îl vede, el nu este ceva frumos ; şi anume, el trebuie să fie văzut în mod specific. Frumosul este legat cu raportul de trei termeni din obiectul estetic. În măsura aceasta, cel care receptează valoarea este totodată aici participant la creaţie.

Dacă ne gîndim că în lume există infinit de mult „frumos", deja dincoace de arte şi de creativitatea umană, atunci e clar în ce măsură omul cu viziune estetică este în lumea aceasta dătător de sens.

Ceea ce este valoare supremă în viaţă are în sine ceva din caracterul celui care dăruieşte. Nietzsche a arătat aceasta vorbind de „virtutea darnică" ce se aseamănă aurului, în faptul că ea este „necomună şi nefolositoare, luminează şi este de o blîndă strălucire", „ea se dăruieşte neîncetat". Aceste patru determinaţii se potrivesc exact valorilor estetice. În adevăr, şi ele sînt „necomune şi nefolositoare" ; şi fac din tot ce participă la ele ceva necomun şi nefolositor. Ultimul calificativ înseamnă că el nu serveşte nici unui alt scop. Primul înseamnă însă raritatea ; căci frumosul implică ochiul pur al celui ce contemplă, care este mai rar decît s-ar putea crede. Nu toţi cei care visează despre frumos ştiu cu adevărat să-l „vadă". Nu orice plăcere este plăcere estetică, şi adesea este greu de deosebit dacă ea este sau nu. Există multe surse de falsificare a plăcerii estetice printr-o plăcere diferită. Corespunzător, există multe atitudini pseudo-estetice, despre care va fi încă vorba.

Tot astfel stau lucrurile cu „lumina" şi cu „blîndeţea strălucirii", mai ales cu „dăruirea de sine". Nimic nu este atît de caracteristic pentru valoarea estetică decît faptul că ea cade ca un dar din cer — aşa cum ne vine norocul sau graţia şi iubirea oamenilor. De cele mai multe ori intervine aici şi momentul surprizei ; căci ce i se revelează artistic omului, nu-i vine cînd el îl cheamă, ci îl năpădeşte cînd nu se aşteaptă la el.

Toate acestea sînt lucruri pentru care nu poţi decît să te referi la experienţa estetică a omului receptiv pentru artă. Nici aici, filo-

soful nu poate face nimic altceva decît să apeleze la simţul estetic viu al valorilor. Nu există altă mărturie pentru minunea operei de artă decît aceea a inimii omeneşti care o primeşte cu bucurie şi recunoştinţă.

Privind obiectiv, mărturia şi bucuria aceasta sînt deja efectele obiectului estetic : iradiaţia lui în viaţa omenească — într-o viaţă a compromisului, a imperfecţiunii şi a nevoii. Tocmai în aceasta se oglindeşte atribuirea de sens, care porneşte de la frumos, de la sublim, ca şi de la drăgălaş şi fermecător, în faptul că această iradiaţie pătrunde pînă în întunericul suferinţei şi nevoii, — acolo unde alte puteri au pierdut orice forţă de smulgere şi degajare.

Căci ceea ce realizează valoarea estetică nu este o schimbare reală, ci o reaşezare interioară, sufletească a omului : nu este aici nimic suprimat, ci este dăruit un bun sufletesc, ne este dat în propriu ceva imponderabil, ceva ce nu se poate compensa. Puterea care se exercită aici nu este o putere reală, este însă o putere care cuprinde sufletul real, confirmă viaţa şi o justifică, — o putere de lărgimea unei intuiţii cosmice. În fond, orice trăire a frumuseţii (valabilitate estetică) are semnificaţia unei intuiţii cosmice : tocmai prin faptul că ea este dătătoare de sens pentru viaţa noastră. Căci fără a vedea un sens în viaţa noastră, nu putem continua să trăim.

Să ne amintim în această legătură de acel fenomen fundamental : de desprinderea obiectului estetic din agitaţie, din viaţa apăsătoare a sarcinilor noastre şi din permanenţa obişnuitului. Aici se arată reversul : revenirea a ceea ce fusese suspendat, în viaţa noastră — dar nu ca să se mistuie în ea şi să dispară, ci ca să îi dea ce e mai important, lucrul de care are nevoie : cunoaşterea sau viziunea unui conţinut semnificativ.

În toate acestea, valorile estetice sînt în chip fundamental altfel decît cele etice. Valorile etice au la început totdeauna un efect apăsător, pun sarcini, provoacă răspundere ; totdeauna, ele trebuie „să ceară ceva, să pretindă, să dea o sarcină“, şi astfel darurile lor sînt cu două tăişuri, deşi ele pot, ca scop ultim, înălţa pe om.

Valorile estetice sînt în această privinţă contrariul lor : ele nu dau nici o sarcină, ele nu cer, nu pretind nimic altceva decît ca omul să înveţe să intuiască şi să participe, şi în participare să resimtă şi să înveţe să simtă bucurie curată. Ele aduc omului numai daruri... Dar, aşa cum stau lucrurile cu darul : în el sînt implicate două persoane, şi ceva primitorul trebuie totuşi să facă : el trebuie să ia. A fi gata să primească, a fi deschis, lucrul acesta omul trebuie să-l aducă cu sine, pentru a putea să realizeze viziunea adecvată. Nu

este nevoie să interpretăm aceasta îndată în sensul înţelegerii celei mai înalte a artei. Ajunge ca omul să aducă pentru aceasta calm şi reculegere. Deja cu aceasta s-a cîştigat mult.

c. *Atitudini pseudoestetice*

Cerinţele acestea nu sînt greu de îndeplinit, cel puţin nu în limitele a ceea ce ne-a devenit odată accesibil. Căci de forţat, omul nu poate forţa înţelegerea estetică. Totuşi, ceva din ea se poate revela treptat în viaţă, deseori acolo unde se aşteaptă mai puţin. La aceasta, el poate contribui cu faptul de a fi interior deschis. Există însă şi aici pericolul de a da greş. El stă în atitudinea pseudoestetică.

În aparenţă, atitudinea pseudoestetică este ceva fără importanţă ; nu depinde în adevăr de ea nimic din ceea ce este actual în viaţă. Şi totuşi, omul îşi distruge printr-însa cele mai mari revelaţii în viaţă — cele care au pondere metafizică, darea de sens. Fireşte, noi nu vom condamna pe nimeni (din punct de vedere moral), fiindcă nu a găsit adevărata atitudine estetică ; dar dacă viaţa sa este lipsită atunci de lumină şi de strălucire, dacă într-însa nu se găsesc neobişnuitul şi inutilul din care provine toată lumina, noi îi vom atribui o parte din vină.

De aceea sînt atît de periculoase atitudinile pseudoestetice : ele se declanşează tocmai acolo unde poate fi găsită darea de sens hotărîtoare — acolo unde cu niţică reflecţie se poate înţelege esenţa dării de sens ea însăşi : ca dar şi putere a omului. Aceasta din urmă nu numai ca dar al celui creator — aşadar, al omului rar şi privilegiat —, ci al fiecărui om pe care o nostalgie cu adevărat interioară, dorul după frumos, îl duce la contemplare.

De ce atitudini este vorba aici ? De oricare atitudine care nu gustă obiectul estetic ca atare, ci îi substituie altceva, găsind în acest altul o plăcere mai mare — care atunci, natural, este o cu totul altă plăcere. De felul acesta sînt următoarele tipuri de atitudine :

1. Entuziasmul pentru materialul singur ; sau, dacă nu entuziasm, totuşi interesul pentru material. Lucrul acesta se întîlneşte la fiece pas la cititorul de romane de astăzi : el vrea să se distreze, să fie abătut de la viaţa lui de fiecare zi ; calitatea artistică a operei îi este indiferentă. El abia o observă. Şi cînd ea lipseşte, el nu o regretă. În felul acesta „citesc“ oamenii cu totul lipsiţi de maturitate. Ei „înghit“ materialul, cu o foame de nesăturat...

2. Aderenţa la efectul ieftin de suprafaţă, care poate fi propriu chiar unor opere mai adînci. Este vorba atunci aproape totdeauna de un ecou afectiv, relativ plat sau vulgar, de înduioşare şi sentimentalitate. Aşa se întîmplă lesne în poezie şi în muzică. În cea din urmă este şi alt fel de a nu înţelege : cînd muzica este rău folosită, ca prilej al unui joc plastic al fanteziei, sau direct ca invitaţie la acesta. În realitate, nu muzica este atunci apreciată şi gustată, ci vagabondajul propriei fantezii. Ceva asemănător este valabil şi despre oricare alt fel de a ceda stimulării prin operele de artă ; de ex. prin spectacole de teatru sau prin romane, pentru a ne visa noi înşine transpuşi în situaţii analoge.

3. Concentrarea interioară sau complacerea cu sine a propriului sentiment de plăcere, în locul gustării obiectului. Psihologic numită atitudinea autoestetică. Şi aceasta este o atitudine obişnuită, cel mai bine cunoscută, fără îndoială, din descrierea lui Nietzsche a „felului în care wagneriana se lasă copleşită de *Tristan*". Rezultatul este o înotare în sentimentele proprii ; tot ce e structural în muzică — şi chiar acţiunea — dispare. Tot astfel — la naturi autoestetice — şi în alte arte, în pictură, lirică etc. (Pentru precizare cf. Geiger, *Zugänge zur Ästhetik.*)

Mai există şi altă atitudine pseudoestetică, de ex. cea metafizic determinată, pentru care singură imaginea despre lume contează — de cele mai multe ori, primitiv aranjată. Foarte adesea, se aşteaptă în spatele operei de artă apariţia unei imagini religioase. Uneori şi a uneia cu spoială filosofică.

De felul acesta a fost timp de decenii în estetică (şi, fără îndoială, tot aşa în multe feluri de a înţelege arta) imaginea popular-metafizică a lumii, proprie romantismului, care era socotită foarte adîncă : aceea că omul se regăseşte pe sine în natură şi în genere în tot ce există. Un gînd care pe atunci a fascinat chiar poezia ; de mulţi, ea a fost aproape identificată cu arta romantică. Un mare exemplu de cîtă dezorientare pot provoca astfel de reprezentări, de felul cum ele pot cuprinde epoci întregi, pot deveni doctrină şi în cele din urmă pot ridica chiar pretenţia de a constitui criteriul unui fel mai înalt de artă !

Există nu puţini oameni care duc o viaţă numai aparent estetică, întrucît se află continuu în atitudine pseudoestetică, — fie că se mulţumesc cu gustarea materialului, fie că se complac în delectarea afectivă ieftină şi rămîn la suprafaţă, fie că se pierd în autocomplacere. Prima atitudine este încă o atitudine firească, deşi nu de ordin estetic ; a doua este deja dizolvantă, oarecum debilitantă, a

treia însă este estetic perversă şi prin aceasta de-a dreptul destructivă.

Există încă multe alte forme de atitudine pseudoestetică ; aşa de ex. cînd se caută să se pună artele în slujba unui scop practic, a unui scop politic, religios, sau chiar a unuia material. Dar aceasta constituie deja mai mult o lipsă de înţelegere a artei şi a valorilor estetice ; ea nu mai poate fi numită atitudine estetică, deci nici pseudoestetică. Totuşi, ea face cea mai mare pagubă artelor, cînd acestea nu se opun cu toată puterea. Căci există totdeauna şi unele care se lasă puse sub tutelă. Cu aceasta ia atunci sfîrşit orice dare de sens pornind de la valorile estetice.

SECŢIUNEA III
COMICUL

CAPITOLUL 36. SIMŢUL PENTRU COMIC ŞI FORMELE LUI

a. *Amuzament lipsit de inimă şi amuzament din inimă*

Comicul ca temă a esteticii are o sferă simţitor mai îngustă decît sublimul de pildă şi decît graţiosul : el este cu adevărat dominant numai într-o singură artă, în creaţia poetică. Fără îndoială, îl cunosc şi arta desenului şi pictura — să ne gîndim la caricatură —, dar un rol mai mare nu joacă acolo. Muzicii şi arhitecturii, el îi este cu totul străin în esenţă ; numai în muzica programatică, el se furişează uneori — prin mijlocirea cuvîntului, al cărui acompaniament este muzica. Pe de altă parte, şi viaţa — fără orice artă — este plină de comic. Numai că : l-am vedea noi acolo fără ochiul poetului ?

În anumite limite, da. Facem — în măsura în care avem ochi pentru el — mult haz în viaţă de comicul involuntar din conduita omului. Orice stîngăcie, orice alunecare, orice mişcare nepotrivită ne poate provoca rîsul. Rîsul poate fi şi cu totul fără inimă, căci cel păgubos trebuie să se aştepte să fie luat în rîs.

Ce este „luarea în rîs" ? Ea nu este mai întîi nimic altceva decît bucuria faţă de comicul involuntar din viaţă. Dincolo de aceasta, ea poate deveni foarte neplăcută, cînd scoate în lumină şi amplifică intenţionat slăbiciuni, pentru a le da pradă, astfel asezonate, rîsului celorlalţi. Luarea în rîs nu este dreaptă.

Dar este amuzamentul, cu care răsplătim comicul în viaţă, drept ? Nu este adesea şi el foarte lipsit de inimă, lipsit de suflet ? Iată pe spectator în faţa nenorocirii semenului său — desigur nu mare, totuşi supărătoare, — privind-o şi amuzîndu-se. Chiar cînd amuzamentul nu este răutăcios, el respinge, nimiceşte. Oricine ştie că rîsul poate „ucide". Există oameni care trăiesc interior în întregime din amuzamentul pe contul altora. Orice mică gafă este umflată, folosită drept glumă, şi cel atins este astfel coborît.

Te întrebi în faţa acestei situaţii : este vorba în comic cu adevărat de o valoare estetică, în genere de o gustare a frumosului, de un fenomen estetic ?

La aceasta trebuie să răspundem : da ! Căci nu este vorba aici de valoarea sau non-valoarea morală a unei atitudini estetice, ci doar de caracterul ei estetic. Acesta poate fi îndreptăţit, poate avea valoare cu totul estetică, chiar cînd atitudinea are o latură îndoielnică din punct de vedere moral.

Nu este necesar ca ea să aibă o atare latură. Amuzamentul pe care comicul îl provoacă poate fi cu totul nevinovat. Să luăm fenomenul pe latura lui uşoară : amuzamentul faţă de comic în viaţă nu e nevoie să încline numaidecît spre bucuria de răul altuia — şi poate că aceasta nu se întîmplă decît la omul lipsit de maturitate morală ; — de cel matur se găseşte mai aproape o altă nuanţă a atitudinii : el priveşte şi rîde o clipă, sau zîmbeşte uşor şi plin de înţelegere, şi apoi uită. Căci aceste mici calamităţi sînt atît de cunoscute...

Aceasta, e drept, nu este o dovadă că plăcerea în faţa comicului este o plăcere estetică, — este însă o dovadă că ea poate fi aceasta ; adică o dovadă că apropierea de atitudinea lipsită de inimă şi de suflet nu o împiedică de a fi plăcere de ordin estetic. Ca atitudine estetică, plăcerea lipsită de inimă faţă de comic se poate deosebi de cea plină de inimă şi înţelegere ; plăcere estetică faţă de comic ca atare este totuşi una ca şi cealaltă. Deosebirea atitudinilor este în prima linie de ordin moral : una înclină spre frivolitate şi aroganţă, cealaltă prezintă o trăsătură de înţelepciune.

Caracterul cu adevărat estetic al plăcerii se găseşte în ambele cazuri în faptul că ea este pur obiectivă şi fără interes practic. Ea nu priveşte niciodată persoana lovită, ci fenomenul, întîmplarea ca atare. Mila şi bucuria de răul altuia, care o pot însoţi, nu aparţin fenomenului estetic, ci atitudinii etice.

Că aceasta din urmă, în genere, este la rîndul ei provocată, aceasta stă în esenţa lucrului. Căci ce ne provoacă rîsul este totdeauna ceva din domeniul slăbiciunii omeneşti, al micimii, al meschinului, al aroganţei sau prostiei (neroziei) ; ajunge deja pentru aceasta niţică lipsă de logică, mai ales cînd ea se dă drept înţelepciune importantă. Pe scurt, orice fel de absurditate intră aici în considerare, închipuirea, înfumurarea, fanfaronada înainte de toate ; mai nevinovată este simpla stîngăcie şi ceea ce ţine mai mult de exterior şi de accident.

Dacă privim aceste slăbiciuni omeneşti, găsim că este vorba în chip esenţial de slăbiciuni morale, şi că ele merită desigur drept răspuns o atitudine morală negativă. Cînd deci, în viaţă, este pus la locul lui un înfumurat, demascat un fals înţelept, sau un fals sfînt, amuzamentul spectatorului nu este cu totul lipsit de inimă, cum s-ar părea, şi rîsul este îndreptăţit.

Cu toate aceste lucruri au de-a face şi tragicul şi emoţionantul. Căci înfumurarea, închipuirea, meschinăria, lipsa de logică pot avea în viaţă urmări foarte serioase. Şi acestea, după sfera care e atinsă, ne mişcă sau ne zguduie — esenţial este doar că aici aceleaşi lucruri sînt luate din cu totul alte laturi ; aceste laturi se găsesc în legăturile mai largi ale vieţii — acolo unde omul nu mai este stăpîn pe urmările faptelor sale. Prin aceasta abia dobîndesc ele ponderea seriozităţii şi a gravului. Comicul şi plăcerea faţă de el se ţin dincoace de atare legături cu perspective atît de vaste. De aceea, ele pot lua aceleaşi fenomene pe partea lor uşoară : *ad litteram,* fără ponderile mari morale care atîrnă deseori de ele.

Este omul deja aici, în viaţă, artist — fără a mai fi şi în vreun alt fel ? Felul umoristic de a vedea este în adevăr şi el un dar specific, pe care nu îl are oricine, un dar cu care poate că trebuie să te naşti, întocmai cum te naşti cu adevărata dispoziţie artistică. Totuşi, un răspuns afirmativ ar trebui primit cu precauţie : printre oamenii maturi, cu oarecare experienţă de viaţă, există prea mulţi care dispun de acest dar — în grad însă atît de deosebit, încît talentele mai mici noi nici nu le observăm.

Încă ceva vorbeşte împotriva răspunsului acesta. Există anume un motiv practic foarte la îndemînă — cu mult anterior oricărei atitudini estetice — de a lua viaţa din latura ei amuzantă : ajungem astfel mai lesne să ne liberăm de mulţimea lucrurilor care ni se întîmplă, cînd ele nu ne privesc prea de aproape. Cînd, în agitaţia zilei, totul îşi are latura sa gravă şi latura hazlie, fără îndoială este moralmente comod să ne menţinem la cea din urmă, atît cît ne este cu putinţă.

Îndată ce lucrul priveşte propria lui persoană, se sfîrşeşte de obicei cu umorul omului. Dar pînă acolo se găsesc multe lucruri care nu îl privesc. Aici, luarea în uşor, rîsul, hazul sînt un mod de a se elibera de ele, de a le da la o parte, de a-şi despovăra viaţa.

Pe scurt, se găseşte aici în spate un mod încercat de viaţă. Acesta face să se ivească darul umorului. Acolo unde el îl găseşte deja, îl întăreşte sensibil. Şi remarcabil este că adesea tendinţa aceasta practică merge mînă în mînă cu o adevărată atitudine estetic autonomă faţă de viaţă.

b. *Comicul involuntar şi umorul*

„Comicul şi umorul" —acestea sînt fără îndoială strîns legate ; nu numai însă că ele nu sînt acelaşi lucru, dar nu stau nici măcar formal în paralelă unul cu altul. Comicul ţine de obiect, este calitatea aces-

tuia, — chiar şi dacă numai „pentru" un subiect, ceea ce e valabil, în adevăr, pentru toate obiectele estetice, — umorul, în schimb, ţine de cel care contemplă sau de cel care creează (de poet, de actor). Căci el se referă la modul cum omul vede comicul, cum îl prinde, cum ştie să-l redea sau să-l pună poetic în valoare. Să nu apropiem aşadar prea mult cele două fenomene raportate unul la altul. Ele sînt tot atît de deosebite ca muzica şi muzicalitatea, legitatea numerelor şi meşteşugul calculului (îndemînarea în calculul mintal).

În scrierile de estetică, lucrul acesta a fost de cele mai multe ori trecut cu vederea : se obişnuieşte să se pună umorul alături de comic, ca un al doilea fenomen de acelaşi gen ; sau el este subordonat ca o specie a comicului. Ambele lucruri sînt false. Omul umoristic nu este comic, nu se rîde de el, ci cu el despre altceva, anume despre obiectul umorului său ; şi anume pentru că el se pricepe să arate comicul acestui obiect. Ba nici „umorul" însuşi nu este comic !

Tot aşa invers : omul comic nu este umoristic, de cele mai multe ori îi lipseşte chiar cu totul umorul de-a vedea propriul lui comic ; şi tocmai aceasta îl face şi mai comic — cînd de pildă se supără sau ajunge la furie curată, acolo unde cel plin de umor ar rîde. Comicul lui este involuntar.

Orice adevărat comic care ne întîmpină în viaţă este comic involuntar. Pe scenă există comicul voluntar, în care omul face conştient, din sine, obiect comic ; dar acesta este un comic mimat. El poate, cînd este bine mimat, să întreacă mult pe cel involuntar, totuşi, el este altceva şi se raportează la celălalt, în genere, ca jocul la viaţă. De altfel, cel care joacă are nevoie de un dar special, care nu este dat fiecărui actor : darul umorului.

Fără îndoială, este un fel determinat de umor acela de care el are nevoie (umorul reprezentării, al scenei) ; povestitorul de anecdote are nevoie de altfel de umor (umorul distractiv) ; observatorul neroziei omeneşti are iarăşi nevoie de un altul (umorul surîzător) ; tot astfel soldatul, care cu o vorbă de duh se tîrăşte afară din noroiul cu care l-a acoperit o grenadă (umorul mînios). Dar aceasta ţine deja de o distincţie mai specială.

La fel, comicul personajelor poetice, în spectacolul de teatru şi în roman, trebuie să fie totdeauna comic involuntar. Căci dacă în viaţă numai acesta face efect adevărat, atunci, fireşte, la fel se petrece şi în literatură şi pe scenă. Faptul că cel care îl reprezintă pe scenă îl produce în mod artificial, nu schimbă nimic aici ; exact tot atît de puţin ca faptul că poetul îl cumpăneşte artistic şi îl exprimă în cuvinte. Nu realitatea este aici în cauză, ci apariţia.

De aceea, esenţialul în opera poetică şi în jocul de teatru este „efectul“ autentic al comicului. Aceasta însemnează că el trebuie să producă efectul pe care l-ar produce în viaţă, dacă l-am putea contempla acolo cu aceeaşi concentrare intensivă pe care ne-o dă opera poetică faţă de el. Sau, ca să vorbim mai principial : întrucît, pentru artă, ceea ce importă este apariţia, care trebuie să dea impresia vieţii, şi comicul figurilor (şi al situaţiilor) create de poet, ca apariţie, trebuie la rîndul lui să fie cu necesitate comic involuntar. El trebuie să impresioneze ca şi cum nu ar fi compus de un poet care l-a „voit“, cu atît mai puţin produs de un mim, după regulile artei, ci s-ar naşte involuntar din coincidenţa evenimentelor.

Pe de altă parte, înzestrarea de care are nevoie poetul pentru a crea comicul figurilor sale şi a-l face să apară ca şi cum nu ar fi creat de el, este umorul. Ce fel de umor este acesta de care el are nevoie, depinde de felul comicului cu care are de-a face. El poate avea nevoie de toate felurile de umor, de cel surîzător, de cel amar şi de cel contemplativ. El trebuie să stăpînească toate registrele.

Se vede acum mai clar de ce cele două fenomene înrudite, comicul şi umorul, nu sînt paralele, ci sînt eşalonate unul în spatele celuilalt : în felul că orice umor este deja raportat la un comic prezent şi nu se poate ivi fără el ; pe de altă parte, orice comic provoacă umorul şi îl cere oarecum, ca reacţie adecvată a subiectului.

Raportul care rezultă în felul acesta este înrudit cu raportul de fundare ; numai că aici, mai întîi, el nu priveşte încă valorile, ci doar raporturile de fapt : starea de fapt proprie obiectului şi aceea din comportarea cu care răspunde subiectul.

Legătura celor doi termeni opuşi rămîne o legătură cu totul unilaterală. Căci, fără îndoială, nu trebuie în chip necesar să se înalţe peste comicul obiectului un umor al persoanei ; reacţia adecvată poate să nu se producă, subiectul poate să nu îi facă faţă. Se poate chiar să nu fie prezent un subiect receptor, acolo unde în obiect sînt date toate condiţiile comicului. Pentru comic ca obiect estetic va lipsi atunci desigur condiţia opusă, care se află în subiect (ca al treilea termen) ; şi în această măsură se poate spune că atunci el nu se realizează deloc ca obiect.

Comicul în sens strict estetic nu se realizează aşadar nici el fără umorul subiectului. El are nevoie, ca orice obiect estetic, de contribuţia reciprocă a subiectului. Subiectul trebuie să realizeze ceva cu totul determinat ; şi aceasta constă în acest caz nu numai în atitudinea voioasă, neapăsată de griji, ci şi în simţul comicului însuşi. Aceasta însă este, în cazul normal, esenţial identic cu al umorului. Putem rezuma : fără comic al obiectului nu există umor în sesizare

(sau chiar în reprezentare) ; dar şi fără umor în sesizare nu există comic al obiectului.

Totuşi, propoziţia aceasta, în jumătatea a doua a ei, nu se potriveşte exact. Fără îndoială, o contribuţie din partea subiectului este necesară comicului ca obiect estetic, şi, fără îndoială, ea trebuie să constea în simţul adecvat pentru comic ; dar ea nu trebuie să constea numaidecît în „umor", cel puţin dacă luăm acest termen în sensul lui restrîns şi precis, în care vibrează totdeauna şi un moment afirmativ privitor la obiect. Pot exista şi alte feluri de a pune în valoare comicul. Şi acestea i-ar putea face acelaşi serviciu reciproc ca şi umorul ; doar în alt mod.

În adevăr, există alte feluri de valorificare a comicului. Ele sînt înrudite cu umorul în receptivitatea lor pentru comic, şi în aceasta îi sînt coordonate : dar sînt foarte deosebite de el, şi în parte de-a dreptul opuse în poziţia lor faţă de comic. Din aceste feluri, cele mai importante sînt :

1. simplul amuzament în faţa comicului ;
2. gluma — folosirea comicului ca poantă ;
3. ironia — punerea în valoare a propriei superiorităţi, printr-o coborîre aparentă a eului ; respingerea, sub forma unei recunoaşteri aparente ;
4. sarcasmul — respingerea amară, dispreţuitoare, nimicitoare — sub forma recunoaşterii exagerate.

Ultimele două sînt, în chip manifest, tranşant, opuse umorului. Căci umorul păstrează totdeauna — chiar ca umor „amar" — încă ceva binevoitor. Ironia nu are nevoie, ce e drept, să fie o respingere totală ; ea devine totuşi lesne aceasta, tocmai prin ceea ce îi dă nuanţa specială de ceva fin şi aparte : prin angajarea propriului eu.

Acelaşi lucru e valabil despre glumă ; ea nu trebuie, în sine, să fie răutăcioasă, nu este însă nici preocupată să cruţe. Ea trebuie mai degrabă să ascută comicul şi să urmărească doar să facă să se rîdă pe contul cuiva. Fireşte, aceasta nu se poate decît pe contul aceluia de al cărui comic involuntar este vorba. Şi, *mutatis mutandis*, acelaşi lucru trebuie spus şi despre „purul amuzament" faţă de comic. El caută numai distracţia, amuzamentul, — lezarea persoanei îl lasă indiferent.

c. *Etosul diferit al rîsului*

Se vede limpede din confruntarea acestor moduri de receptare a comicului — cu deosebire a glumei şi a sarcasmului — cu umorul, că aici este implicat pretutindeni un moment esenţial al etosu-

lui, şi că opoziţia ar putea depinde tocmai de el. Nu este ceva de la sine înţeles că umorul ar avea la bază un etos de un fel determinat. Dar lucrul acesta poate fi arătat şi precizat.

Nu este vorba aici de o atitudine sau un simţămînt de moment, cum ar putea sau ar urma să fie găsit în cazul singular şi pentru obiectul singular. Umorul unui om este un dar care, întocmai ca alte talente, se dezvoltă, e drept, numai la o anumită maturitate de viaţă, dar obişnuieşte pe urmă să se menţină cu o anumită constanţă şi însoţeşte adesea pe om pînă la sfîrşitul vieţii sale. Fără îndoială, omul îşi poate pierde umorul, totuşi numai sub influenţa unor lovituri foarte grele, care îl fac şi altminteri să deraieze.

Este vorba în umor de un etos condiţionat de caracter, îmbrăţişînd întregul fel de a privi viaţa ; etosul acesta se găseşte în spatele simţului pentru comic, şi probabil că el abia îl scoate la iveală. În orice caz, el îi dă coloratura caracteristică a bunăvoinţei şi a indulgenţei. Etosul care acţionează aici ca dătător de formă şi de direcţie, este cald, plin de dragoste, procură linişte şi arată simpatie, şi de aceea el este în stare să vadă, în comic, ceea ce este omeneşte mişcător şi amabil.

Să nu ne surprindă faptul că un moment etic atît de puternic joacă un rol într-o relaţie altminteri pur estetică. Aceasta nu este deloc o contradicţie. În adevăr, am văzut îndeajuns în ce mare măsură valori etice sînt fundamentul unor valori estetice (cap. 28 c) ; şi totdeauna vorba era ca cel ce contemplă să aibă inima la locul unde trebuie, adică să se afle, în sentimentul său valoric, de partea moral corectă ; altfel trebuie să-i scape şi valoarea estetică.

Exact acelaşi lucru constituie condiţia de bază şi în umor : cine nu vede, în cel nechibzuit şi orbit, ceea ce are interesant şi atrăgător, acela nu va şti să ia nici comicul lui decît din latura exterioară. Aşa cum face amuzamentul gol şi fugar. Umorul realizează aici cu totul altceva : el scoate şi ridică la lumină, odată cu comicul, şi ceva adînc...

Putem numi un etos ca cel care se ascunde în umor, pe scurt : un „etos al rîsului", deşi el nu se referă, natural, numai la rîs, ci constituie o întreagă ţinută de viaţă la om. Dar nu este felul de a rîde şi el totdeauna expresia unei întregi atitudini de viaţă ? Şi nu simţim noi adesea în viaţă, în felul cuiva de a rîde, o atare atitudine ? Cîte lucruri nu poate trăda un rîs omenesc ! Să ne reprezentăm concret „cum" rîde omul cutare sau cutare, şi să ne întrebăm serios ce ne spune aceasta. Oamenii rîd în mod tot atît de deosebit, cum acţionează, cum se mişcă, vorbesc şi tac.

E adevărat, umorul este paralel cu alte moduri de a privi comicul, cu purul amuzament, cu gluma, cu ironia şi cu sarcasmul. Nu

poate fi deci adevărat că numai în el şi nu şi în acestea s-ar găsi un „etos al rîsului". Trebuie, dimpotrivă, totdeauna să existe un etos care determină atitudinea interioară faţă de comic şi prin aceasta contribuie la supramodelarea *(Überformung)* acestuia. El trebuie să existe şi acolo unde tocmai din punct de vedere etic el nu ne este evident, şi unde, poate, el respinge.

În adevăr, există un etos în fiecare din aceste feluri de a primi comicul. S-ar putea în genere ca, în virtutea unei legi esenţiale, să stea în caracterul oricărui simţ pentru comic ca el să aibă în spatele său un etos anumit. În majoritatea cazurilor, el este unul de respingere, de condamnare, — pentru motivul că la baza comicului se găseşte slăbiciune şi meschinărie omenească.

Negativitatea aceasta în „etosul rîsului" este caracteristică pentru cele patru forme enumerate : în ele toate, rîsul însuşi, amuzamentul şi amuzarea pe socoteala altuia este un mijloc de respingere, şi numai de respingere, de dispreţ, de simţ al superiorităţii proprii. El poartă pecetea acelui „amuzament lipsit de inimă", de care a fost mai sus vorba. Fireşte, acesta, în cele patru forme, este cazul într-un mod încă foarte deosebit şi totodată foarte deosebit gradat.

Nu este necesar să urmărim mai departe felurile particulare ale etosului nemilos. E de ajuns că am sesizat atitudinea lui de bază. Ea este deosebit de marcată în sarcasm, care poate vădi lipsa stranie de cruţare a aceluia care se socoteşte invulnerabil. Dar chiar folosirea „glumeaţă" a comicului involuntar este în fond de acelaşi fel. Numai că ea nu urmăreşte să rănească şi să „distrugă spiritual", ci ţinteşte doar la efectul ilarităţii. Întrucît însă acesta este cu atît mai nestăvilit, cu cît se ţine seamă mai puţin într-însul de persoana expusă rîsului, „gluma" are deci în mod mijlocit aceeaşi tendinţă la „distrugere spirituală". Şi astfel ea poate, în chip mijlocit, să devină cu totul răutăcioasă.

Se vede aceasta din efectul pe care îl face glumeţul printre oamenii cu suflet mai naiv. El îi antrenează şi îi ispiteşte la aceeaşi lipsă de inimă ; totuşi, de la o anumită limită devine şi el respingător, întrucît a rănit sentimentul de dreptate. Sentimentul moral încă nepervertit se revoltă cînd vede pe toţi rîzînd pe socoteala unuia singur.

Efectul glumeţului poate atinge estetic anumite grade de genialitate, în acelaşi timp însă poate deveni îndoielnic sub raport moral. Acest dublu tăiş nu poate fi separat de pura „glumă" şi stă în esenţa ei, în măsura în care folosirea comicului are la bază accentuarea negativului în conduita omenească, a meschinăriei, a slăbiciunii, a prostiei, a lipsei de logică. Abia în umor se îndulceşte raportul. Acolo însă se află la bază un alt etos al rîsului.

Glumeţul este cu plăcere ascultat, dar el nu este iubit. Căci propria noastră slăbiciune ne face să ne simţim mai degrabă demascaţi decît susţinuţi de etosul lui. Cine e deştept se fereşte să-i arate vreo slăbiciune.

Pentru orice folosire artistică — şi cu deosebire poetică — a comicului, urmarea celor spuse este că orice comic are el însuşi la bază un etos al modului de sesizare. Aceasta rezultă din raportul în trei termeni propriu obiectului estetic, adică din aportul subiectului care sesisează, la raportul de apariţie.

Pînă aici am vorbit numai de comicul din viaţă, ca şi despre comportarea interioară faţă de el a celui care îl retrăieşte, „pentru" care singur el subzistă. La poet, raportul devine şi mai semnificativ, deoarece el dă propriului său fel de a sesiza forma obiectivaţiei, ridicîndu-l astfel, din planul a ceea ce e trecător, în consistenţa istorică şi în idealitatea apariţiei. În felul acesta, activitatea lui este şi sub raport moral infinit mai plină de răspundere.

De aceea, „poetul comic", numai glumeţ sau numai sarcastic, n-a existat în această puritate, fără îndoială, niciodată: lipsa lui de inimă ar striga la cer. Sarcasmul obişnuieşte să înflorească în viaţă, gluma, pe deasupra, ca condiment presărat în contextul poetic mai mare; o vorbă de spirit energică, spusă în dispoziţie amară, poate produce un efect liberator, deoarece ea leapădă poveri care ne apără şi creează pentru cîteva clipe un „etos al rîsului" nepăsător. Cine însă ar voi să scrie numai din glume o întreagă carte, ar atinge contrariul. El ar plictisi. Plictiseala însă este tocmai ceea ce gluma vrea să alunge.

Adevăratul poet comic trebuie să aibă mai mult decît arta de a amuza, ironia, gluma, sarcasmul. El trebuie să aibă umor. Şi aceasta înseamnă că el trebuie să aibă „etosul" mai înalt al rîsului, acela care nu are o atitudine pur negativistă, nu este lipsit de dragoste şi de inimă, ci care, izvorînd din plinătatea omenescului comun, se simte solidar chiar cu nerozia şi cu meschinăria omenească şi ştie să le dea expresie, în comicul antrenant.

CAPITOLUL 37. ESENŢA COMICULUI

a. *Rătăciri şi elemente utilizabile, în teorii*

Ne-am apropiat de problema comicului pornind de pe latura etică şi am cunoscut-o astfel în condiţionarea ei prin atitudinea sufletească a celui care resimte comicul, îl gustă şi răspunde interior la el. Aceasta este numai o muncă prealabilă; o muncă, e drept, necesară, totuşi numai deschizătoare de drum. Ce este comicul însuşi, nu

a putut fi lămurit pe calea aceasta. Ce este deci comicul însuşi ? A spune aceasta, nu mai este, după discuţiile precedente, chiar atît de greu cum o fac să pară numeroase teorii artificial construite. De cele mai multe ori, tema a fost pusă prea larg şi a fost redusă astfel la o schemă prea palidă şi generală. Există totuşi adevăruri principiale care se ascund în aceste teorii unilaterale.

Dacă teoriile au fost reduse astfel la o anumită simplitate sumară, pe de altă parte, ele şi-au făcut singure viaţa grea pretinzînd prea multă explicaţie şi au devenit astfel, iarăşi, prea complicate. Lucrul acesta trebuie spus mai cu seamă împotriva teoriilor idealiste pe urmele lui Hegel — nu atît împotriva lui Hegel însuşi, care aici în mare măsură nu satisface, dar împotriva lui Weisse, Ruge, Vischer şi alţii. Aceştia încercau o deducţie a comicului din presupoziţia „Ideii" (de marcă hegeliană), dezvoltînd dialectic „conflictul" pornind de la sublim, şi apoi îndrumîndu-l către o „soluţie comică" — soluţie care, într-un anumit sens, trebuia să fie mai completă. Cît se poate păstra din aceasta, nu va fi cercetat aici. Problema de care era vorba era în cele din urmă metafizică (de ordinul concepţiei asupra lumii), adică nu mai era pur estetică.

Lucrul important este tocmai faptul că problema comicului nu este nicidecum atît de adînc metafizică, aşa cum e, de pildă, cea generală a frumosului ; aceasta nu poate fi soluţionată pînă la capăt, deoarece a dus la un punct ultim insolubil. Comicul însă este deja mult mai special. În măsura în care el ţine de frumos, rămîne şi în el un rest iraţional, dar acesta nu este nou şi nu priveşte specificul comicului.

În această privinţă, lucrurile stau pentru comic la fel ca pentru sublim şi pentru graţios : aşa cum acolo caracterul particular al genului putea fi indicat foarte precis, tot aşa şi aici. Şi tocmai în opoziţie faţă de aceste două genuri, genul comicului poate fi bine analizat. Numai să nu i se pună prea mult în spate — ca teorie, pretenţie sistematică şi metafizică.

În locul teoriilor prea complicate şi împovărate de pretenţii sistematice, vom pune să vorbească aici tezele principale ale cîtorva concepţii mai puţin pretenţioase ; ele privesc aproape toate „definiţia" comicului, desigur fără să tragă totdeauna corect hotarul cercului de fenomene. Corectarea acestui lucru este de cele mai multe ori uşoară. Remarcabil este faptul că, în unele puncte principale, toate aceste definiţii ale esenţei comicului vădesc o anumită convergenţă.

Putem începe seria cu Aristotel. Definiţia lui priveşte, desigur, numai „comedia", dar se întinde de fapt peste întregul comic. După

el, comedia este „reprezentarea a ceea ce este mai slab (în om)", μίμησις φαυλοτέρων μέν. Dar ea nu este valabilă despre orice deficienţă, ci numai despre cea ridicolă. Ce este însă ridicol? El răspunde : τὸ γὰρ γελοῖον ἐστιν ἁμάρτημά τι καὶ αἶσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν (*Poet.*, 1949 a 32 urm.) „Ridicolul este un anumit fel de a da greş, şi ceva urît, dar astfel că el rămîne durere adîncă şi fără ruină..." ἁμάρτημα" se poate traduce, fără îndoială, şi cu „slăbiciune", este însă determinat prin φαυλότερον. În αἶσχος nu trebuie în chip necesar să fie anticipată nota estetică ; e vorba de „urît" în sens larg, de inferioritatea morală, de aceea de ce se ruşinează omul.

Aici deci, „ridicolul" este determinat pe bază morală — poate prea strîmt, dar circumscris corect în domeniul său principal, al „slăbiciunilor" omului. Şi tot atît de convingătoare este limitarea la ἀνώδυνον etc., căci, se înţelege, comicul încetează acolo unde încep suferinţa serioasă şi durerea amară.

În definiţia aceasta antică lipseşte însă ceva cu totul important : reversul subiectiv al comicului, rolul subiectului care resimte comicul. A durat mult pînă cînd s-a reflectat la aceasta. Abia în timpurile noi apare gîndul că în comic se află ascuns încă altceva, că el ne „înşeală" oarecum, pentru ca apoi să dezvăluie înşelăciunea, tocmai acolo unde ne aşteptam mai puţin.

Aşa s-a exprimat Hobbes : „Comicul este ivirea a ceva neaşteptat, legată însă de sentimentul propriei noastre superiorităţi". Aici, momentul moral este introdus în propoziţia din urmă şi raportat cu totul la felul de a vedea al subiectului, care este o privire de sus. Aceasta poate fi discutabil, deoarece scoate în primul plan amuzarea lipsită de inimă. Conştiinţa superiorităţii proprii nu e nevoie numaidecît să urmeze rîsului asupra slăbiciunii străine ; şi acolo unde ea urmează, ea nu mai ţine de adevărata resimţire a comicului.

În schimb, cu „ivirea neaşteptată" s-a exprimat un moment fundamental al comicului. El este doar prea slab indicat încă. Pura neaşteptare nu ajunge, ci neaşteptatul trebuie să fie tocmai slăbiciunea şi meschinăria din conduita omului (φαυλότερσν), în locul căreia aşteptasem ceva mult mai mare şi mai important. Căderea din evenimentul important pe care îl aşteptam, în ceva lipsit de valoare, cînd se produce prin surprindere şi în mod izbitor, constituie comicul.

Ambele momente în această definiţie esenţială au fost reţinute de mulţi, prelucrate şi în parte îmbunătăţite. Cu adevărat important s-a arătat a fi numai cel din urmă : „neaşteptatul". Acesta, împreună cu ambele determinaţii aristotelice — φαυλότερον şi ἀνώδυνον — constituie fondul de bază al tuturor formulărilor următoare.

în secolul al XVIII-lea, momentele acestea sînt deja încetățenite. Wolff, Baumgarten, Eberhard cunosc efectul de contrast cuprins în comic. Chiar efectul liberator al comicului (respectiv, al rîsului) — din constrîngerea gravității — este recunoscut în acel timp și exprimat (Shaftesbury).

Ca fruct matur al acestor considerații ne ies înainte deja formulările lui Kant (*Critica puterii de judecată,* 225 urm.) : „În tot ce urmează să trezească un rîs viu, zguduitor, trebuie să se afle ceva absurd (în care deci intelectul nu poate găsi în sine plăcere). Rîsul este un afect izvorît din brusca prefacere a unei așteptări încordate, în nimic".

Cea ce spune Kant despre rîs am putea aplica mai degrabă la comicul însuși ; nu „afectul" este important, ci curiozitatea obiectivă a lucrului, întîi de a trezi o „așteptare încordată" și de a o lăsa apoi să se prăbușească brusc „în nimic". Că de aceasta, și nu de altceva este vorba, Kant știe să pună foarte tranșant în lumină : „trebuie să observăm fără îndoială că ea (așteptarea) trebuie să se transforme, nu în contrariul pozitiv al unui lucru la care ne așteptăm — căci acesta este totuși ceva, și poate deseori să producă mîhnire — ci în nimic. Căci atunci cînd cineva stîrnește în noi cu povestirea unei istorii o mare așteptare și noi pricepem la sfîrșit imediat neadevărul acesteia, lucrul acesta ne face neplăcere." Urmează anecdota cu negustorul căruia din supărarea pagubei pe care o suferise, îi încărunțește peruca (drept exemplu contrar, de glumă bună).

Celălalt moment al comicului, care la Aristotel este reprezentat prin φαυλότερον, constă la Kant în intervenția „absurdului". Este vorba, evident, de un înțeles mai larg, întrucît el nu se mărginește la domeniul moral ; și exemplul perucii arată că există comic fără slăbiciune morală. Formula antică trebuie deci lărgită. În rezolvarea absurdului ne e dată apoi destinderea, pe care o resimțim clar în rîs.

Pe linia aceasta a rămas teoria comicului. Jean Paul vede în comic „inepția intuită sensibil", — „o acțiune în contrazicere cu situația celui care acționează". Schopenhauer este și mai strict kantian : comicul este incongruența brusc apărută, între ceea ce așteptăm și ceea ce survine, — sau între concept și obiectul real, în măsura în care acesta se arată lipsit de valoare. Și aici, efectul este terminarea în nimic. Romanticii Schelling și Schleiermacher își fac sarcina prea ușoară cînd reduc contrastul la mărimea Ideii și lipsa de valoare a aparenței. Mai important este momentul autodesființării, care ajunge în centru cu Fr. Th. Vischer și alții : dacă absurdul, nepotrivitul sau nelogicul ar rămîne în picioare, el ar încurca și ar produce iritație ; abia cînd el se prăbușește în virtutea contradicției sale (se suspendă), tensiunea se rezolvă, și rezolvarea aceasta,

cînd intervine prin surprindere, noi o resimțim drept comic. După E. von Hartmann : în locul slăbiciunii urmează să se găsească pe toată linia lipsa de logică (aceasta se potrivește cu „absurdul" lui Kant, este însă fără îndoială prea îngustă). După Volkelt : o valoare aparentă este cea care se prezintă intuitiv în autodesființarea sa.

b. *Speciile de absurd în ridicol*

Avem acum momentele esențiale ale comicului la un loc. Ele s-au înșirat istoric unul după altul, dar constituie abia împreună tabloul complet. Ele sînt : absurdul (φαυλότερον, slăbiciunea), aparența lucrului important sau grav, care trebuie să subziste cel puțin la început, autorezolvarea aparenței în nimic și neașteptatul. Aceste patru momente nu sînt totdeauna tranșant separate, ele trec unul în altul. Preparate distinct, le găsim numai în gluma șlefuită cu artă, care împinge comicul pînă la culme ; de aceea, ea are și o poantă pe care cel stîngaci o poate rata.

În chip manifest, nu merge să limităm acel φαυλότερον aristotelic cu totul la „nelogic" (cum face E. von Hartmann). Poate fi adevărat că, în toate micile defecte morale care ne dau marea masă a comicului — în viață ca și în creația poetică — există totdeauna și un moment de lipsă de logică ; dar nu acesta singur o face să fie comică, căci nu acesta singur face cu putință efectul trecerii bruște în nimic. Mai bun este aici termenul kantian de „absurd", care nu trebuie înțeles numai în sens logic. Important rămîne atunci numai faptul că absurdul este întîi ascuns, astfel încît, cel puțin pentru o clipă, el ia aparența a ceva cu sens și convinge.

Lucrul acesta îl putem găsi confirmat pe întreaga linie a fenomenelor de conținut, care procură materialul comicului : adică în tot ce poartă caracterul unui φαυλότερον. Dacă plecăm de la opoziția manifestă a comicului fața de sublim, atunci este clar că aici e vorba totdeauna de ce este mic și fără importanță în om, așa cum în sublim e vorba de ce e covîrșitor de mare. La ceea ce depășește măsura, în sublim, se opune ceea ce este „sub orice nivel" *(Untermass)*, în ridicol. Totuși, ridicolul nu își are rădăcina numai în aceasta, ci în pretenția a ceea ce este sub măsură să treacă drept măsură deplină sau chiar drept peste-măsură. Și pentru ca să devină comicul plastic, pretenția, cel puțin la început, trebuie să întîmpine o anumită recunoaștere.

Fenomenele vieții omenești care îndeplinesc aceste condiții le putem împărți în trei grupe :

Primul grup este acela al slăbiciunii şi micimii morale, care ar dori mult să se dea drept tărie şi plină măsura umană, caută deci să se ascundă, dar nu poate evita să se trădeze singură şi astfel să se demaşte. De felul acesta sînt inconsecvenţa, şovăiala, comoditatea, lenea, nerăbdarea, teama şi frica, laşitatea, timiditatea, naivitatea şi credulitatea, lipsa de stăpînire, supărarea, furia oarbă ; mai departe, limbuţia, mania bîrfelii, înfumurarea, afectarea misterului... Dar şi adevărata meschinărie, pedanteria, calicia şi avariţia. În acestea din urmă se găsesc deja defecte morale mai mari.

Enumerarea, natural, nu este completă. Dar se vede din exemple, de ce fel de slăbiciune omenească este vorba. Sînt — după vorbele lui Aristotel — slăbiciunile acelea care nu reprezintă greşeli prea mari şi nu atrag după sine pieirea ; greşeli deci care se împacă încă, la limită, cu o anumită doză de simpatie pentru cel atins de ele. Ultimul lucru, în orice caz, într-un grad foarte diferit. În cazul meschinăriei şi al zgîrceniei, limita este, de fapt, deja depăşită.

Că felul acesta de slăbiciuni constituie un nesfîrşit cerc de teme pentru comic — în viaţa însăşi ca şi în creaţia poetică şi în anecdotă — este bine cunoscut. Dacă însă ne întrebăm, de ce, atunci trimiterea la ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν este totuşi insuficientă.

Adevăratul comic într-însele se găseşte în tendinţa lor de a se masca, de a se da, în măsura posibilului, drept contrariul lor. Şi efectul comic intervine cu momentul critic, cînd cade masca în chip surprinzător şi prea-omenescul se află în faţa noastră în toată nuditatea lui.

Astfel, lenea sau comoditatea nu sînt în sine comice, ele însă devin, cînd se ascund în spatele unei măşti de activitate goală, care nu este pătrunsă de spectator la prima vedere ; tot astfel cînd ele, aflîndu-se în plină lumină, aduc pentru justificarea lor motive aparente, care se prezintă pline de importanţă.

Tot astfel, credulitatea nu este comică decît atunci cînd ea se socoteşte foarte prudentă ; lipsa de stăpînire şi supărarea, cînd ele se socotesc adînc îndreptăţite, sau voiesc să fie socotite astfel ; bîrfeala, mai ales cînd crede că se află mult deasupra vorbelor altora ; înfumurarea, numai cînd ea crede în importanţa pe care şi-o atribuie... Numai astfel, autosuspendarea absurdităţii este, în toate acestea, interioară şi necesară, precum şi o trecere bruscă „în nimic".

Al doilea grup are o mai puternică nuanţă de lipsă intelectuală şi se află mai aproape de momentul lipsei de logică a absurdului. Şi aici însă, greutatea cade asupra orbirii omului faţă de greşeala sa, sau în tendinţa lui de a o ascunde.

Aici intră : lipsa de logică din neatenţie, prostia şi lipsa de judecată, nerozia, prejudecata şi orbirea ; apoi, totdeauna cu o nuanţă de

prostie : pretenţia de deşteptăciune, încăpăţînarea, închipuirea, impertinenţa, înfumurarea, indiscreţia ; în sfîrşit, înţepenirea în convenţional — şi, odată cu aceasta, obiectiv întreaga sferă a convenţionalului, în măsura în care e depăşit şi înăbuşă ceea ce este natural îndreptăţit ; ca şi aparenţa artificial menţinută (a bunelor maniere), şi în genere tot ce este moral neautentic...

S-ar mai putea adăuga încă multe lucruri în care comicul se manifestă deosebit de plastic, ca de ex. vanitatea prostească, şiretenia stupidă, tîrîrea după sine a unor păreri gata, veşnica tendinţă de a învăţa pe altul, la cel neinformat — defecte morale cu nuanţa lipsei de intelectualitate şi, de aceea, a unei nepotriviri interne deosebit de izbitoare.

Şi aici, important este faptul că ceva, în prostie, în lipsa de logică etc., are mai întîi aparenţa deşteptăciunii şi a reflecţiunii. Căci nu prostia simplă este comică, ci numai aceea care se poate retrăi şi la care, în anumite limite, se poate participa, sau în care ne mai putem încă transpune : numai pornind de la ea există „trecerea bruscă în nimic", care produce efectul comic.

De aceea, comică nu este atît prostia primitivă, cît tocmai cea rafinată, născocită, în care a fost folosită cu adevărat o anumită doză de inteligenţă. În chip deosebit, lucrul acesta se poate vedea în nerozie, adică în prostia care, cu toată chibzuiala — poate meticuloasă —, scapă ceva principial şi la îndemînă, cu deosebire cînd aceasta se găseşte pe teren moral. Rezolvarea absurdităţii prin cursul evenimentelor are atunci forma „căderii în capcană", care are totdeauna un efect deosebit de convingător şi este chiar artistic cel mai uşor de valorificat, deoarece ea este, potrivit esenţei sale, „dramatică".

De pildă, cade în cursă mincinosul care nu s-a gîndit la presupoziţiile implicate în conţinutul coţcăriilor sale ; tot astfel, şarlatanul sau sfîntul numai aparent şi neadevărat, în comedie (Tartuffe...). Demascarea este o temă nesfîrşită de ridicol, cu deosebire cînd se produce în virtutea absurdului interior însuşi, cînd duce aşadar la o autodesfiinţare.

Un rol particular joacă în grupul acesta de asemenea convenţionalul, ca şi înclinarea omului să se fixeze într-însul, ca şi cum ar fi vorba de o orînduire divină. Există o întreagă lume aparentă care e întemeiată pe el : virtutea aparentă, morala aparentă, demnitatea aparentă şi mîndria aparentă. Tocmai acolo unde izvoarele adevărate ale sensibilităţii morale sînt astupate — bunătatea simplă, dragostea, indulgenţa, atenţia etc. —, acolo e gata să se instaleze aparenţa convenţională : forme osificate, ceremonial fără suflet, falsă rigoare,

pază plină de zel asupra conduitei, reprimare fără milă a omului cu sensibilitate naturală (mai ales a tineretului).

Comicul nu se află nici aici în convenția însăși (în etichetă), căci o convenție trebuie totdeauna să existe ; nici în faptul că e depășită, căci atunci efectul ar fi pur și simplu trivial — ci în contrastul care se naște din revolta a ceea ce e simplu și natural, împotriva ei ; mai ales dacă prescripțiile, devenite canoane sfinte, sînt dezbrăcate brusc de demnitatea lor și sînt cunoscute ca operă produsă de o minte omenească îngustă.

Fenomenul este înrudit de aproape cu comportarea îndrăzneață a celui care crede că îndreaptă lumea, deși acolo direcția se inversează. Cel care crede că el știe totdeauna mai bine vrea să răstoarne tot ce există, consideră totul drept formulă învechită, crede că are iluminarea necesară pentru tot ce trebuiește. Cel ce știe totdeauna mai bine este totdeauna începător în domeniul pe care vrea să-l reformeze. Comicul lui apare cel mai izbitor unde cursul lumii înseși îl duce la absurd, prin ceea ce se întîmplă în amănuntele cele mai mici.

Al treilea grup este cel mai nevinovat. Într-însul, defectul nu stă nici în inteligență, nici în morală — deși amîndouă își pot aduce contribuția —, ci într-o nepotrivire sau incapacitate neutră a omului. Nepotriviri de felul acesta există multe, și ridicolul lor ar putea avea la bază faptul că omul normal are totdeauna, pînă la un anumit grad, în mînă corectivul față de ele : acela de a crea, ca *homo sapiens,* compensații.

Printre acestea se numără orice fel de neîndemînare și de nepricepere practică, începînd de la simpla împiedicare în mers și de la bîlbîială, pînă la nimerirea ghinionistă alături, consecventă, în lucrul simplu cel mai la îndemînă ; mai departe, felul stîngaci de a te purta, greșirea formei sociale, nu din opoziție față de ea, ci din neîndemînare ; ca urmare, timiditatea exagerată, jena, sfiala stupidă ; dar și în genere frica de oameni și sfiala, ca și continua atenție la părerea oamenilor ; în sfîrșit, lipsa prezenței de spirit, lipsa de gîndire, zăpăceala goală, distracția ca și lipsa disciplinei adecvate a gîndirii.

Toate acestea sînt lesne de recunoscut în tipurile cunoscute pretutindeni ale comicului. Aici se află cazurile mai nevinovate de comic ; fără îndoială, și cele în care rîsul devine cel mai lesne nedrept. Pentru anumite forme de stîngăcie, omul, în adevăr, nu mai este răspunzător. Wilhelm Busch este plin de un asemenea comic — care poate crește pînă la grotesc —, de aceea el caută să construiască legăturile episoadelor astfel încît dintr-însele cade totdeauna și o lumină morală asupra ghinionului.

De aceea, la aceste tipuri de comic, aparenţa superiorităţii dă cu totul înapoi. Numai palid mai răsună un ecou al ei, în ignoranţa omului cu privire la gradul de stîngăcie a lui. Dar chiar aceasta ajunge deja pentru a face cu putinţă o poantă de răsturnare bruscă.

c. *Autosuspendarea absurdului*

Din cele trei momente ale comicului, cele două dintîi şi-au spus cuvîntul, deoarece al doilea, „aparenţa de ceva important şi grav", nu a putut fi separat de cel dintîi, de „absurdul şi slăbiciunea omenească" : de fiecare fel de defect şi de goliciune e legat un mod particular de a-l ascunde şi de a-l nega, care-l însoţeşte ; şi acesta îşi are lesne reversul său în conştiinţa de sine goală, în închipuire etc. Mai lipseşte acum încă momentul al treilea, care singur scoate în lumină în chip just comicul latent şi îi procură valabilitate : autosuspendarea absurdului.

Teoriile mai vechi au găsit de cuviinţă să accepte urîtul printre formele absurdului care alcătuiesc materialul comic. Lucrul acesta s-a întîmplat în fond de dragul teoriei — anume, deoarece „sistematica spiritului" era astfel concepută, încît orice era contrar valorii trebuia să se rezolve, şi în cele din urmă lumea era „curăţită" de el, treabă la care comicul urma să procure mijlocul radical de curăţire.

De aceasta s-a făcut în cele de mai sus intenţionat abstracţie. Urîtul este în estetică un capitol pentru sine şi a fost atins la locul său. Problema critică este legată de acel *modus deficiens* într-însul. Cu comicul, el nu are decît singura atingere că şi în el se găseşte o discrepanţă — dacă voim, un „absurd" — : lipsa de proporţionalitate a făpturii, de pildă. Dar absurdul acesta nu are în sine virtutea de a se rezolva singur ; ba nu se află în esenţa lui nici virtutea de a se ascuţi, printr-o conştiinţă de sine amăgită. Nu poate exista deci aici nici o prefacere bruscă în nimic, lipseşte înălţimea căderii. De aceea, urîtul a fost lăsat aici cu totul la o parte.

În ce constă însă tîlcul suspendării de sine ? Orice absurditate în viaţă se răzbună într-un fel oarecare prin cursul lucrurilor. Ea nu o face fiindcă peste toate întîmplările domneşte o raţiune compensatoare, ci fiindcă urmările ei cauzale nu pot fi oprite. Nu este nevoie ca ea să se răzbune totdeauna împotriva autorului sau a vinovatului ; ea poate nimeri şi pe alţii. Totuşi stă în esenţa unor asemenea greşeli, în care există o parte de vină proprie, ca în cele din urmă şi în mod mijlocit „răzbunarea" să cadă asupra vinovatului. Aceasta este în sine o chestiune pur etică, şi anume o chestiune foarte gravă,

destul de des tragică. Cu comicul, aceasta nu are nimic de-a face. Se vede că : pura autosuspendare a unei vine, ciudățenii sau absurdități este foarte departe de a fi ceva de luat în rîs.

Ce o face atunci ridicolă ? La aceasta se răspunde întîi : caracterul lipsei de pondere, al micimii, al lipsei de importanță în cele trei grupe ale ridicolului, acel ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν. Și răzbunarea cursului lumii este împinsă astfel în regiunea lucrurilor lipsite de pondere, și deci gravitatea etosului îi este luată în duritatea realului.

Dar aceasta nu e de ajuns. Ușurința singură nu constituie comicul. El implică încă felul particular al efectului care declanșează autodesființarea absurdului ; respectiv, răzbunarea evenimentelor. Efectul acesta se produce atunci cînd absurditatea apăruse la început în chip acoperit, înfățișîndu-se ca ceva foarte serios și rațional, pentru ca brusc, prin ponderea propriilor ei consecințe, să-și arate adevărata ei față. Aceasta este ceea ce noi numim (împreună cu Kant) prefacere în nimic, sfîrșitul unui lucru ce părea mult mai mare în pură nulitate. Ea poate fi și pur și simplu demascarea fulgerătoare a nepotrivirii, și prin aceasta desființarea absurdității.

S-a afirmat, mai ales în teoriile mai vechi, că în comic trebuie totdeauna la început ca ceva să facă impresie de mare, ba chiar de sublim, și că această măreție trebuie apoi să se prăbușească în nimic. Așa credeau romanticii, tot astfel Hegel și Vischer, așa credea și Schopenhauer și, în parte, idealiștii tîrzii.

Dar schema este luată de la un fel anumit de comic, de la „glumă" *(Witz)*, în care, firește, lucrurile ajung la ascuțirea extremă ; aici, înălțimea căderii este lucrul principal. Cu cît mai grav este ceea ce se prăbușește „în nimic", cu atît mai mare trebuie să fie efectul comicului. „Gluma" are nevoie de o „cădere abruptă". Fără aceasta nu se poate ajunge la efectul exploziv căutat. De aceea, în glumă, lucrul principal este „poanta", astfel încît, cînd aceasta nu este nimerită sau este frîntă, comicul este distrus. Aceasta înseamnă că gluma este stricată, cînd autodesființarea devine vizibilă doar o clipă prea devreme ; ea trebuie să atîrne chiar de o replică. Ochiul pentru aceasta și arta respectivă a povestitorului sînt adevărate talente artistice. Există mulți oameni care strică regulat poanta.

Raportul acesta care este particular „glumei" nu trebuie să-l generalizăm. Marea masă a comicului nu are nevoie de prăbușirea colosală din înălțimea sublimului. Nu este totdeauna nevoie pentru comic de un *„parturiunt montes, nascetur ridiculus mus"*.* Și chiar dacă este adevărat că de la sublim la comic nu e decît un pas, totuși nu este pentru aceasta adevărat că acest pas ar fi condiția

* Horațiu, *Arta poetică (n.r.)*.

oricărui comic și că orice comic ar avea nevoie de un sublim care l-ar preceda. Majoritatea comicului este de un fel mult mai simplu.

Bunăoară, supărarea dintr-un mic nenoroc, teama de pericole închipuite, enervarea provocată de lucruri rău înțelese sau inexistente, bucuria în fața bîrfelii și contribuția proprie la ea, dîndu-i proporții — uneori, odată cu revolta împotriva bîrfelii altora. Aici nu este necesară nici o „înălțime“ anterioară.

Mai principial, poate, este faptul că și voința cinstită de bine poate deveni ridicolă, cînd lucrează cu mijloace cu totul insuficiente, sau pe baza unor idei foarte naive despre bine, — primul lucru la cel de o copilăroasă inexperiență, cel din urmă la idealistul străin de lume sau la politicianul de berărie.

În sfîrșit, aici intră și mulțimea motivelor egoiste și bine calculate care se strecoară în voință altminteri bună sub raport moral ; motive care celui care voiește și acționează îi rămîn ascunse — adică, parte în adevăr nu îi devin conștiente, parte însă sînt în mod voluntar acoperite și oarecum camuflate în fața propriei conștiințe, deși continuă să subziste în jurul lor o obscură cunoaștere a lor. Așadar, un fel de înșelare de sine, de care subiectul este și el vinovat. Primul lucru de ex. la darurile făcute unor persoane cărora li se dorește binele, fără să lipsească însă nici socoteala de a obliga aceste persoane — de aceea, ulterior, revolta cu privire la „nerecunoștința“ lor ; aceasta în cazul unei „binefaceri“ publice, care în realitate e destinată să servească propriei situații sociale.

În toate aceste cazuri, un lucru este caracteristic : nu este nevoie, pentru comicul lor, de „cădere abruptă“ ; nu există nici un efect exploziv. Există desigur și contrastul sferelor, opoziția dintre gravitate și lipsa de valoare ; dar comicul se produce fără ascuțirea acestora, și înainte de orice fără concentrarea într-un moment critic al „răsturnării“, așadar totodată și fără adevărată „poantă“.

Supărarea celui care își schimbă grăbit hainele, la sărirea nasturelui de la guler, este deja în sine comică : contrastul între importanța intenției și nulitatea obiectului este și el, fără ascuțire, ridicol ; și autosuspendarea absurdului este suficient dată prin enervarea și desperarea grăbitului — dacă pierderea timpului nu este de-a dreptul fatală. Tot așa stau lucrurile cu egoismul secret al celui care dăruiește din calcul, cu nerăbdarea nervoasă a celui care așteaptă zadarnic, cu gelozia lesne stîrnită a îndrăgostitului, cu frica chinuitoare în fața nenorocirii închipuite, cu evlavia lesne turburată a cuviosului doar aparent.

Vestitele definiții ale comicului, în fruntea cărora se află cea kantiană despre „trecerea bruscă în nimic“, nu e nevoie pentru aceasta să fie desconsiderate. Este logic ca esența internă a unui

fenomen remarcabil să fie descoperită întîi în forma lui cea mai ascuţită. Aşa s-a întîmplat şi aici, căci forma adevăratei potenţări a comicului obiectiv este tocmai „poanta".

Ar fi totuşi greşit să se raporteze ascuţirea aceasta la toate celelalte forme ale comicului. Important, dimpotrivă, este faptul că există o gradaţie nesfîrşită în tensiune şi în „cădere" — se poate spune, de asemenea, în „contrast" — şi că sensibilitatea pentru ridicol merge aici pînă la opoziţii foarte blajine.

Nu este nevoie totdeauna de un efect exploziv, ba nici măcar de o ascuţire. Fără îndoială, simţul pentru comic la om este tot astfel variat gradat : omul mai grosolan va preţui totdeauna cel mai mult efectele grosolane, care implică deja o oarecare înălţime a „căderii" (dacă nu altfel, cel puţin una artificială) ; omul organizat mai fin va prefera în total momentele mai potolite, pătrunse de suflet, sau mai adînc ascunse ale comicului.

Situaţiei acesteia îi corespund exact cele două genuri deseori observate ale comicului : comicul grosolan, care degenerează lesne în grotesc, burlesc sau spectaculos, şi comicul fin, care — totdeauna legat de graţie — arată tendinţa opusă, de a se preface în joc şi spirit.

d. *Superioritatea proprie umorului*

Nu este deci nevoie să schimbăm ceva în elementele esenţiale ale definiţiei comicului, de dragul acestor restrîngeri. În realitate e vorba, dimpotrivă, de suprimarea unei condiţii restrictive, aşadar de lărgirea sferei de valabilitate. Absurdul, aparenţa importanţei şi autosuprimarea rămîn mai departe. Aparenţa importanţei, în adevăr, poate descreşte în atîtea nuanţe, încît nu mai este resimţită ca atare. Totuşi, trebuie atunci să mai rămînă ceva care îi este analog, o pondere la care pretinde, sau cel puţin părerea că aceasta există.

Caracteristic pentru umor — în viaţă ca şi în literatură — este faptul că, în cea mai mare parte, el nu se mişcă în opoziţii artificial ascuţite, ci rămîne mai aproape de viaţă, — că foloseşte înălţimea mai mare numai acolo unde ea se oferă oarecum de la sine însăşi.

Faptul acesta e legat de esenţa interioară a privirii înclinate spre umor. Privirea aceasta nu este de respingere, rece, fără iubire, ca aceea a glumeţului, pentru care orice efect care provoacă rîsul este bun, numai să nimerească la ţintă. Ochiul umoristului este în fond plin de iubire, simpatizează ; el are înţelegere pentru slăbiciunile omeneşti pe care le dezvăluie. De aceea, el nu le ascute, nici pe ele

însele, nici contrastele în care ele se manifestă. Şi, înainte de orice, el nu exagerează presupusul „sublim“, cu care ele contrastează.

Comicul privit umoristic este un comic îmblînzit. Tocmai de aceea, el place omului cu sensibilitate fină. În viaţa celui în tensiune continuă şi cu preocupări serioase există o adîncă nevoie de acest fel de comic ; în faţa lui, inima i se deschide, încordarea se risipeşte. Cauza acestui lucru se află în linişte şi îngăduinţa privirii asupra vieţii, pe care o dobîndeşte adevăratul umorist şi pe care el o transmite în anumite limite şi cititorului său.

Liniştea aceasta dă omului distanţa faţă de ceea ce presează veşnic asupra lui. Ea nu poate conjura loviturile mari ale soartei, în schimb însă lucrurile mici şi meschine, care prin masa lor ne apasă şi ne trec peste cap. Umorul are efectul binefăcător de a ne demonstra oarecum intuitiv, *ad oculos*, nimicnicia lor. În măsura aceasta, cu toată dezvăluirea unor mici slăbiciuni, el este totuşi adevăratul binefăcător al omenirii.

Fireşte, plăcerea acestei binefaceri nu mai este o plăcere pur estetică. Aici se găseşte deja o consecinţă mai mult etică a fenomenelor estetice. În felul acesta, ea răspunde şi condiţiei prealabile a umorului adevărat, care îşi are rădăcina numai într-un etos.

De aceea, omul cu adevărat plin de umor este cel superior în viaţă, omul fără umor însă este inferior. Aceasta nu se referă numai la darul specific productiv al umorului, care în orice caz nu este prea răspîndit, ci înainte de orice la simţul şi receptivitatea pentru umor, o pură deschidere şi libertate internă, pe care fiecare o poate atinge — chiar dacă nu în fiecare clipă şi în fiecare situaţie.

Simţul pentru umor este o atitudine autentic estetică, are însă deja la bază un etos. Etosul acesta trebuie, fireşte, cîştigat, trebuie oarecum înălţat dinăuntru. Căci el înseamnă ieşirea din crispare, sau cel puţin pregătirea pentru aceasta. Ambele lucruri nu sînt de la sine înţelese. Căci într-un domeniu oarecare, fiecare îşi are înţepenirea sa — obstinaţia sa, pedantismul său, felul de iritabilitate şi fumurile de superioritate —, şi ele nu pot fi întrerupte de rîs, fără o adevărată biruinţă asupra noastră. Oricît în umorul prezent al altuia este vorba de o cu totul altă înţepenire, totuşi a noastră este în realitate şi ea atinsă ; prea asemănătoare sînt ele între ele, pentru ca să nu fie toate, odată cu fiecare, dezvăluite şi date pe faţă.

Omul lipsit de umor — în înţelesul celui care nu are nici simţul pasiv pentru umor — este, de aceea, de fapt omul cu deficienţe etice : este prea înţepenit el însuşi, pentru a voi să se elibereze. În fond, el este lesne chiar acela care se teme cu dreptate de umor, fiindcă îl simte îndreptat împotriva sa. Aceasta înseamnă iarăşi că

el însuşi figurează ca obiect comic, sau totuşi, cel puţin, se socoteşte şi el privit ca un atare obiect.

Omul lipsit de umor este astfel el însuşi un reprezentant eminent al comicului. El pune fără să vrea umoristului la îndemînă cel mai frumos exemplu. Căci teama de umor este aici ceva identic cu conservarea speriată a aparenţei de gravitate şi de demnitate, acolo unde în spatele aparenţei se găseşte purul „nimic".

Proba prin exemplu a superiorităţii omeneşti (a celei pur interioare, nu faţă de alţii) a fost deci din totdeauna : dacă omul poate rîde şi de sine însuşi, sau nu poate ; sau, mai îndulcit, dacă cineva suportă gluma îndreptată asupra lui sau nu o suportă. Lucrul acesta nu e dat fiecăruia, şi cei mai mulţi nu îl suportă. Căci suportarea nu stă în a face mină bună la joc rău.

Fenomenele acestea — împreună cu contrariile lor caracterologice — au fost de timpuriu văzute. De pildă, în chip clar de Aristotel, în *Etica nicomahică*. El descrie două feluri de κακία în comerţul cu oamenii, între care se găseşte o ἀρετή „anonimă". περὶ τί este gluma, şi soiurile de ἕξις * privesc raportul omului faţă de gluma cu care este întîmpinat. La o extremă se găseşte βωμολόχος, „ştrengarul", care îşi bate joc de toate şi nu vrea să ia nimic în serios ; la cealaltă extremă, ἄγροικος care nu înţelege nici o glumă şi ia totul cu desăvîrşire în serios. Ultimul este în chip manifest omul lipsit de umor, care devine îndată nervos la orice glumă îndreptată spre el. Dacă adăugăm partea corespunzătoare din Teofrast, atunci vedem că acest tip era privit de cei vechi înşişi ca extrem de ridicol. Tocmai aceasta însă este ceea ce importă : cel care nu poate rîde cu ceilalţi de slăbiciuni care sînt şi ale sale, sau seamănă cu ale sale, tocmai el face din sine însuşi un obiect comic.

CAPITOLUL 38. COMICUL ŞI GRAVUL

a. *Aspecte metafizice ale comicului*

În sine, comicul nu are mult de-a face cu problemele metafizice. Acestea se găsesc mai aproape de contrariul său, de sublim. Aşa se pare la prima vedere. La o privire mai atentă, situaţia se schimbă. Deja etosul care determină felul de a resimţi comicul indică rădăcini mai adînci. În chip manifest, un om care posedă umor trebuie să se întemeieze, într-un fel, sigur, pe o bază metafizică, chiar dacă aceasta nu pătrunde cu totul în conştiinţa obiectivă. Acestea sînt fapte care pot fi arătate precis în anumite forme literare.

* Viciu ; virtute ; situaţie ; deprindere (*n.r.*).

Este cunoscută distincţia între satira contemplativă şi cea muşcătoare. Opoziţia unei atitudini de afirmare a vieţii şi a unei atitudini de negare a vieţii se ascunde în spatele ei, a unei atitudini pe jumătate optimiste, amuzate, de gustare, care „trăieşte şi lasă şi pe celălalt să trăiască“, şi a uneia expres pesimiste, care se poate ascuţi pînă la ostilitate faţă de viaţa în genere. Umorul subtil al satirelor lui Horaţiu este o frumoasă pildă pentru primul fenomen. În al doilea gen, realizări atît de înalte nu sînt desigur cu putinţă, deoarece efectele căutate sînt mai grosolane şi intuiţia de viaţă care se află înapoia lor este prea negativistă.

Chiar dacă se face abstracţie de extreme atît de pronunţate, o anumită înţelegere a lumii şi a vieţii se găseşte totdeauna în spatele ochiului deschis asupra comicului. Aceasta înseamnă că ochiul acesta are în spatele său un fond metafizic — nu altfel decît simţămîntul evlaviei şi al problemelor credinţei, sau al iubirii şi al urii de oameni. Şi, foarte des, lucrurile stau în felul că această concepţie despre lume care se află la bază este una şi aceeaşi pentru toate aceste domenii — adesea şi pentru acela al ştiinţei. Fireşte, necesar nu este ca ea să fie aceeaşi ; atît de unitar gîndită este rareori poziţia faţă de lume a unui om. Se găseşte însă totdeauna o tendinţă internă către o atare unitate. De aceea, orice simţ al comicului — şi înainte de orice, forma lui mai adîncă, umorul — are totdeauna o latură morală, metafizică şi — dacă voim — chiar religioasă.

Aceasta este ceea ce simţim atît de puternic la marii umorişti printre scriitori : Jean Paul, Raabe, Reuter şi alţii. Nu este nevoie ca ei să-şi iasă din rol şi să ne demonstreze concepţia lor despre lume ; noi o receptăm mult mai concret şi mai pătrunzător din felul în care ei văd şi modelează comicul în viaţă.

Există însă o altă legătura încă între metafizică şi comic. Ea priveşte anumite trăsături din edificiul lumii în care trăim, în măsura în care aceste trăsături ale lumii înseşi pot fi resimţite drept comice. Şi este de înţeles că omul găseşte astfel de trăsături mai ales acolo unde este vorba de propria lui poziţie în lume, respectiv de aşezarea ei în conexiunile mai largi ale procesului lumii.

Mulţi metafizicieni pătrunzători au găsit un tragic în poziţia omului şi i-au dat expresie pesimistă. Există însă şi alţii care găsesc, în aceeaşi poziţie, comic ; unii şi alţii aproape din aceleaşi temeiuri — de ex. fiindcă omul nu poate face altfel decît să fie mereu în căutarea „norocului“, făcînd însă astfel experienţa perfidiei ascunse în alcătuirea propriei lui fiinţe şi a cursului lumii, care îi închide tocmai prin aceasta calea către noroc. Teorii metafizice de felul acesta sînt de cele mai multe ori eudemonologice, şi rolul hotărîtor

îl joacă în ele înşelarea veşnică a omului în „bilanţul plăcerii şi neplăcerii".

Aşa o cunoaştem din Schopenhauer, care în dezvoltarea acestor lucruri desfăşoară deseori un umor mînios. Întreaga conexiune a lumii — începută cu „voinţa brutală a lumii", care proiectează din sine inteligenţa, pentru ca apoi să fie „suspendată" de ea — apare ca o uriaşă glumă.

Pe cu totul altă bază a făcut loc Friedrich Schlegel „glumei" *(Witz)* în filosofie. Felul său de a gîndi este înrudit cu dialectica lui Schelling şi Hegel, în care, tot aşa, momentul răsturnării bruşte este esenţialul. Trăsătura sarcastică găseşte încă ecou în anumite poante ingenioase ale sistematicii hegeliene.

Se găsesc însă şi forme mai pur estetice de a dezvolta o metafizică a comicului. Schelling le deschisese calea, pe timpul lui, prin introducerea în întregime a intuiţiei estetice în filosofie, făcînd dintr-însa un organ universal al cunoaşterii metafizice. Exemplul acesta, fireşte, a fost socotit demn de urmat numai de spirite de a doua clasă. În estetica însăşi, el a găsit însă cîteva ecouri.

Romanticii au găsit o ironie plină de sens adînc în faptul că omul e situat înăuntrul lumii acesteia, în timp ce, în realitate, el însuşi se află în spatele ei şi participă la determinarea ei : el nu izbuteşte niciodată să îşi regăsească propria fiinţă în natură, în aparenţă străină de el, şi astfel, în chip tragicomic, el se nesocoteşte pe sine însuşi în esenţa lumii. Novalis a mers aici încă un pas mai departe cu „idealismul magic" al său ; acesta permite omului să creeze o lume cum o vrea el ; el trebuie să posede numai bagheta magică, adică el trebuie să ajungă stăpîn pe „organul său central", aşa cum ajunge stăpîn artistul pe simţurile sale, pictorul pe ochi, muzicianul pe ureche.

Mai special pare un gînd a lui St. Schütze *(Versuch einer Theorie des Komischen)*. Comicul este, după el, un joc pe care natura îl face cu omul, în timp ce el crede că acţionează liber ; un joc deci pe care ea îl face cu libertatea omului. Îndulcită este această idee plină de perfidie şi cu adevărat infernală prin întorsătura potrivit căreia comicul este în fond doar „percepţia sau reprezentarea" unui atare joc. Totuşi, aceasta schimbă puţin din înşelarea, în orice caz foarte ridicolă şi metafizic tragicomică, a omului cu privire la răspundere şi dare de seamă, la demnitatea umană şi la etos.

Alţii au lăudat acest gînd (Vischer), numai că s-a văzut bine că el este prea strîmt pentru o definiţie a comicului. Căci, în chip manifest, există şi foarte mult comic de alt fel, care este mai nevinovat şi nu are nimic de-a face cu o înşelare principială de felul acesta a omului.

Rămîne totuşi exemplul mare al unei metafizici a omului care are ea însăşi forma unei glume grandioase : omul se străduieşte să fie cinstit şi bun, crede la fiece pas greşit că este vinovat, îşi face reproşuri şi scrupule de conştiinţă, este apăsat de ceea ce socoteşte drept vină a sa — şi, în realitate, vina nu este deloc a sa, ci, fără să bănuiască el, ceea ce decide, acţionînd printr-însul, sînt lanţurile cauzale infinit indiferente faţă de bine şi de rău.

În imaginea aceasta „comică“ a lumii, nu numai persoana este coborîtă la gradul de pur lucru, ba chiar transformată în mingea unui joc lipsit de raţiune — acela al mecanismului veşnic —, ci, în conţinutul lor, chiar ţintele înalte despre care omul crede cinstit că îi aparţin îi sînt smulse, declarate drept nimic şi înlocuite prin motive foarte banale, de natură meschină şi egoistă.

Nu mult altfel se prezintă comicul metafizic care este ataşat tuturor imaginilor teleologice ale lumii. El creşte încă, acolo unde imaginea lumii ia trăsături deschis antropomorfiste, sau chiar numai antropocentriste. Primul caz intervine acolo unde se vede voinţă şi predestinare în procesul lumii, ultimul unde se ia ca sens şi ca scop suprem al procesului lumii, omul, şi totul apare plănuit în vederea lui. Aici, comicul grotesc consistă în faptul că omul, desăvîrşind cu dragoste această imagine a lumii — în credinţa că modelează lumea deosebit de favorabil şi de frumos pentru sine însuşi —, realizează tocmai contrariul : anume, îşi răpeşte lui însuşi singurul loc demn şi cu sens în lume.

Cum se întîmplă aceasta, este de fapt un capitol al metafizicii. Esenţialul însă este următorul : omul are situaţia sa aparte în lume, ca „fiinţă mai înaltă“ faţă de animal, în virtutea a două daruri înalte : capacitatea de a acţiona după scopuri şi libertatea de decizie a voinţei. Aceste două daruri, el le neagă şi le nesocoteşte cînd el atribuie activitatea potrivit scopului, lumii întregi, începînd de jos, ca formă de determinare. Primul dar, deoarece el nu poate realiza scopuri decît prin mijloace (de pildă, forţe ale naturii) care pot fi înhămate fără opoziţie la scopurile sale, — dar atare mijloace neutre, el nu poate găsi decît într-o lume determinată pur cauzal, niciodată într-una determinată final, în care fiece lucru aduce cu sine deja „destinaţia lui în vederea a ceva“. El se paralizează deci singur pe sine, face din fiinţa lui proprie activă o fiinţă condamnată la pasivitate. Al doilea dar însă, acela al libertăţii, el şi-l nesocoteşte prin faptul că într-o lume predeterminată teleologic nu mai există loc pentru decizii „libere“ : într-o atare lume, şi deciziile omului sînt predeterminate şi libertatea lor este doar aparentă.

„Comedia teleologiei“ se poate urmări de-a lungul întregii istorii a gîndirii şi căutării omeneşti : în viaţa zilnică, în mit, în gîndirea

religioasă, în filosofie ; aproape toate „sistemele metafizice" sînt, în adevăr, teleologice. Este ca şi cum o forţă secretă ar împinge pe om neîncetat la înşelarea de sine.

Se vede că aici nu este vorba doar de „aspectele metafizice ale comicului", ci şi de aspectele comice ale metafizicii. Şi totodată de aspectele comice proprii tuturor imaginilor omeneşti ale lumii şi intuiţiilor de viaţă, oricît s-ar prezenta ele în haina sublimă a unei „înţelepciuni mai înalte" : de aspecte comice ale mitului şi ale religiei.

Pretutindeni unde se prăbuşeşte un cer construit de om, iese la vedere comicul şi se ivesc zeflemiştii. Dar atunci, fireşte, batjocura lor este ieftină şi nu mai merită să vorbim de ea. Cîtă vreme cerul subzistă, nu vede nimeni comicul ; oamenii stau grav şi evlavios cu ochii ţintiţi la el. Şi tocmai în această contemplare, ei sînt obiecte metafizice comice.

S-ar putea încorona toate acestea cu monstruoasa autoiluzionare a omului în problema sensului. Raportul constă în aceea că o lume deja plină de sens ar fi pentru om, ca fiinţa dătătoare de sens, o lume absurdă, cea lipsită de sens însă, în care trăim, este singură pe măsura lui şi plină de sens ; pe cînd el, orb pentru ea de la începutul istoriei, o neagă şi caută să o reinterpreteze în una „mai bună" — aşadar, tocmai în cea absurdă. Comicul în aceasta nu se poate contesta. Totuşi, el se apropie deja de tragicomic.

b. *Fenomene de hotar în comic*

Ciudat, la prima vedere, sună întrebarea dacă există şi fenomene de graniţă ale comicului — în felul, de pildă, cum am cunoscut în cazul sublimului sau al graţiosului. Ar trebui să fie vorba de cazuri în care comicul trece de la sine brusc în ceva contrar ; deci, bine-înţeles, în ceva grav, sau în ceva ce socotim grav. Ciudată este întrebarea numai fiindcă noi cunoaştem comicul însuşi deja ca un produs de prefacere, provenind din sublim. Dar nu tot comicul provine din sublim, cum s-a văzut deja. Cu aceasta, situaţia se schimbă.

Există multe lucruri învecinate. Să luăm deocamdată pe unul, întrucît el priveşte cu deosebire creaţia poetică, în chip mijlocit şi comportarea celui plin de umor în viaţă, a glumeţului, a zeflemistului etc. Ţine anume de esenţa comicului ca el să se opună unei tratări dezvoltate larg ; el are deci tendinţa proprie de a se limita singur în timp.

Aceasta își are temeiul în structura lui : în el, totul împinge spre o „poantă“, care nu poate fi amînată după voie, căci altfel ea este ghicită pe altă cale ; cînd ea e depășită, atunci și comicul este epuizat și nu putem întîrzia la el cît vrem. Căderea nu-și poate produce efectul a doua oară, dacă a fost odată consumată.

Aceasta este o deosebire esențială față de alte genuri poetice. Fără îndoială, peripeția se găsește pretutindeni, în fiece dramă, în fiece roman bine construit, de cele mai multe ori chiar în epopeile mari, care totuși nu sînt concepute în vederea ei. Dar pretutindeni unde e vorba de un conținut serios, amploarea materialului introdus și zăbovirea la el sînt ceva pozitiv, de cele mai multe ori cu totul necesar ; ele mijlocesc familiarizarea cu mediul. Numai în cazul comicului, lucrurile stau altfel : nici tensiunea pregătitoare, nici stingerea ecoului dispoziției create și a plăcerii estetice nu trebuie aici întinse mai departe decît o cer răsturnarea situației și punerea în valoare prin înțelegerea subiectului. Pînă și cea mai ușoară depășire — chiar o vorbă potrivită, cînd este o vorbă prea mult — are un efect de slăbire, adică distruge efectul comic. Orice menținere forțată a comicului deja gustat este distrugătoare.

De aceea, temele comice sînt scurte. Ele păstrează totdeauna ceva anecdotic. Ele nu pot umple o carte întreagă ; nici chiar atunci cînd ele au dedesubturi și sînt pline de adîncime metafizică. Umoristul, cînd vrea să umple o carte, trebuie totdeauna să ofere comic nou. Întrucît aceasta la infinit ar duce la o bălăceală monotonă, trebuie să se dispună de un material de alt fel, de care comicul să se agațe. El poate fi foarte serios ; și chiar trebuie să fie, de dragul opoziției (Fr. Reuter). Acest prim fenomen de margine nu este numai o limitare a întinderii, ci și a posibilităților interne, tematice, ale comicului.

Mai există și alte fenomene de margine. Unul foarte cunoscut se găsește în comicul de invectivă, mai ales cînd în viață el poartă caracter cu totul personal. Caracter de invectivă, adică gust agresiv, are orice fel de tachinare, orice strîngere mai tare cu ușa în formă de zeflemea și de luare peste picior. Orice tachinare are două fețe : ea este un succes al celui care atacă, poate de ex. să fie spirituală, este însă totodată o invitație făcută celui atacat — fie de a se apăra în același mod spiritual, fie de a participa la rîsul fără răutate de slăbiciunile proprii. Amîndouă însă își au marginile lor.

Și marginile acestea sînt fenomene de margine veritabilă ale comicului. Căci aici se poate întîmpla ca și celui care ascultă fără să ia parte să-i treacă brusc pofta de rîs și ea să se prefacă în dezaprobare : deoarece tachinarea s-a prefăcut în jignire personală și în lovire dureroasă. Cel superior ca spirit nu va lăsa, firește, să se vadă du-

rerea, ci o va respinge astfel încît să atragă pe cei ce rîd de partea sa, pentru ca apoi să se retragă în mod decent. Dar nu oricine are atîta superioritate. Şi chiar dacă o are, durerea a fost totuşi veritabilă.

Fenomenul acesta de margine are aşadar la bază însuşirea comicului de a produce un efect distrugător („rîsul ucide"). Trebuie să se ţină seama de adîncimea corectă, care nu trebuie depăşită în ridiculizare. Dacă se ajunge la o adîncime sufletească prea mare, atunci înţepăturile devin răniri serioase şi „gluma încetează", rîsul dispare.

Felul acesta de fenomen de margine — prefacerea în jignire — joacă în viaţă un rol larg. Mai puţin datorită răutăţii agresive a glumeţului, cît datorită tentaţiei care emană din darul lui şi a efectului care antrenează pe ceilalţi. Cel care tachinează şi ia în glumă este lesne orb sub acest raport ; puterea de atracţie a glumei îl antrenează, el observă prea tîrziu ce a provocat.

Acest fenomen de margine variază în mod foarte deosebit, are însă la bază pretutindeni acelaşi defect etic : nesocotinţa, jocul uşuratic cu slăbiciunea străină. O specie a fenomenului este gluma pe care şi-o permite cineva cu cine nu se potriveşte. De fiecare dată, după felul în care acesta este „cel nepotrivit", gluma poate ieşi rău, pentru acesta sau pentru glumeţul însuşi : glumeţul poate cauza cu gluma lui un rău incalculabil, poate da peste un butoi cu praf de puşcă şi poate zbura el însuşi în aer. Primul lucru se întîmplă de ex. la Dostoievski : Stavroghin care „duce de nas" pe consilierul de stat, fără a-i dori cine ştie ce rău.

De alt fel este deraierea glumeţului care provine din excesul comicului acumulat. Nu este vorba aici încă de fenomenul de βωμολόχος al celui care ia totul în glumă şi prin aceasta bagatelizează ceea ce este grav. E vorba mai degrabă de o zeflemea continuă care, fără să turbure lucruri mai grave, devine cu timpul goală şi plicticoasă, căci nimeni nu se poate mişca mult timp în ascuţişuri pure, în poante şi efecte explozive ; el simte foarte curînd nevoie de niţel teren solid.

Dintre feluritele fenomene de margine ale comicului şi ale umorului — căci şi el poate depăşi această graniţă —, acesta este, fără îndoială, cel mai curios. Căci aici, ceea ce vrea să amuze se transformă în plictiseală : este ca şi cum adevăratul efect al comicului ar fi legat de un μεσότης* aristotelic, astfel încît un pur exces cantitativ îl tulbură în aceeaşi măsură ca un prea puţin, şi îl face să se prefacă în contrariul său.

* Virtute mijlocie *(n.r.)*.

Plictisitorul constituie un contrast mai tranşant faţă de comic decît, de pildă, sublimul sau tragicul. Căci el este cu totul negativ, contradictoriu. Şi cu experienţa, aceasta se potriveşte foarte exact : o porţiune de tragic al vieţii se împacă foarte bine cu ridicolul ; cunoaştem aceasta din tragicomic, care ne prinde în viaţă atît de adesea şi ne antrenează în două direcţii. Dar plictiseala nu se împacă deloc cu el ; unde ea intervine, acolo trece omului gustul de rîs, în cu totul alt fel decît în faţa seriosului.

Iarăşi un alt fenomen de graniţă este prefacerea comicului în banal, în plat, în insipid. Se poate, e drept, cădea în banal, plecînd aproape de la fiece material poetic — de ex. foarte lesne plecînd de la ceea ce ne mişcă sau ceea ce ne doare —, dar nicăieri pericolul nu este atît de mare ca în comic. De ce, în definitiv ?

Pentru motivul că, acolo unde este formulat în mod conştient şi este reprezentat artistic, comicul apare cu pretenţia de a fi ceva spiritual, surprinzător, sau cel puţin distractiv ; şi cînd el nu împlineşte această pretenţie, efectul lui este decepţionant. El trăieşte în întregime din împlinirea acestei pretenţii, şi nu mai rămîne nimic din el dacă el nu o justifică.

Cînd începe transformarea în banal ? Evident, atunci cînd nu numai ascuţişul contrastului — poanta — dă greş, ci şi opoziţia însăşi, care constituie căderea, dispare. Astfel, cînd opoziţia se arată neveritabilă, artificială, aşa încît o autosuspendare nu mai e cu putinţă —, ba chiar, drept vorbind, nu exista nici o absurditate.

Poate fi îndoială că există aşa ceva ? Diletantismul în facerea de glume, în povestirea anecdotelor şi în umorul voit, care domină în mare parte conversaţia în societate, este plin de ele. Să ne gîndim la felul cum o glumă reuşită provoacă de obicei îndată o imitaţie — ceea ce duce totdeauna la o platitudine, întrucît repetiţia aceluiaşi efect este un lucru imposibil : „căderea“ este consumată.

Acelaşi fenomen poate interveni într-o formă mai potenţată încă. Atunci gluma, comicul şi ingenioziatea nu se transformă în banalitate, ci în nătîngie şi stupiditate. Aceasta, fireşte, nu mai este de cele mai multe ori o adevărată transformare, deoarece din capul locului gluma nu se găsea la nici un nivel apreciabil. Aşa se întîmplă atunci cînd cel cu totul lipsit de umor şi neînzestrat pentru comic vrea să facă glume cu tot dinadinsul, fără ca să-i vină nici cel mai mic lucru în minte. Astfel, adesea la copii, cînd ei vor să arate cît pot face de frumos.

Un fenomen de graniţă în această serie este şi experienţa binecunoscută, cît de lesne poate fi greşită poanta în povestirea de întîmplări comice, anecdote, glume. Cine nu are darul particular care se

cere aici dă greş în chip notoriu, oricît s-ar ţine de strîns de un model bun.

Povestitorul se găseşte aici faţă de născocitorul anecdotei, sau faţă de evenimentul trăit, ca actorul faţă de scriitor. Şi el trebuie să adauge de la sine, să imagineze pînă la capăt. Aceasta nu este treaba oricui. Rar numai recunoaşte omul acest raport ; de cele mai multe ori, el se aruncă fără grijă într-o treabă pe măsura căreia el nu este. El nu are „ştiinţă" de aceasta, şi este foarte uimit pe urmă, cînd poanta nu reuşeşte.

De ce strică el poanta neapărat, dacă el însuşi, antrenat de comic, începe să rîdă doar o clipă prea devreme ? De ce umoristul autentic exersat, rămîne chiar la cele mai ridicole întîmplări serios, lăsînd rîsul în întregime ascultătorului ?

Pe de o parte, fără îndoială, fiindcă punctul culminant al comicului, poanta, nu trebuie trădată înainte ca ea să-şi producă efectul, ci trebuie să surprindă prin sine însăşi. Aceasta ar pretinde însă doar potolirea rîsului povestitorului „pînă se ajunge la poantă", nu dincolo de ea. Cînd povestitorul rămîne serios şi „după ea", lucrul trebuie să aibă alt sens. Acesta ar fi că, rămînînd serios, el simulează uimirea cuiva care nu înţelege, după ce acela care ascultă a înţeles, şi în felul acesta îi păstrează prezentă încă un timp înălţimea „căderii".

Există chiar, în aceeaşi direcţie, un al doilea fenomen de margine al comicului, oarecum situat în spate. El ia naştere cînd povestitorul, răpit de comicul care îi pluteşte deja în minte, este atît de zguduit de rîs, încît el nu mai poate să-şi povestească gluma. Se întîmplă ca el să o ia mereu din nou de la cap, dar să nu ajungă mai departe decît pînă la un punct anumit, în care s-a acumulat motivul care declanşează rîsul.

Curios este că atunci comicul sare, de la lucru, de la glumă sau de la anecdotă, la povestitor : povestitorul însuşi devine obiectul comic, şi anume în sensul strict al comicului involuntar. Acesta nu constă, în chip manifest, în nimic altceva decît în forţa elementară a rîsului, dezlănţuită irezistibil pe ambele laturi, şi care pe unul nu îl lasă să povestească, pe celălalt să afle de ce e vorba. Astfel că, în cele din urmă, ascultătorul trebuie să rîdă de faptul că nu poate să rîdă şi el.

c. *Tragicomicul în viaţă şi în creaţia poetică*

Înrudită cu fenomenele de margine ale comicului, totuşi ceva cu totul deosebit de ele, este legătura cu ceea ce este omeneşte grav şi fatal, cu tragicul şi tragicomicul veritabil. Acesta din urmă nu

trebuie înțeles aici ca o formă hibridă îndoielnică, așa cum o întîlnim uneori la scriitori de mîna a doua, ci mai întîi ca unitate dezvoltată natural, în viața însăși, a mișcătorului și ridicolului —, așa cum o avem toți în noi, fără să știm, și totodată fără ca cineva să simtă ciudățenia ei. Unitatea aceasta constituie din nou o problemă.

Este vorba de aderența comicului la moduri de comportare și fapte foarte serioase și importante, la persoane întregi și căile lor de viață. Ea poate reveni și unor figuri cu adevărat proeminente, ca și destinelor lor ; aceasta este cauza pentru care îi este așa de ușor zeflemistului „să tîrască în praf ceea ce e înalt" *.

Dar nu de această prefacere este vorba acum — nici de cea opusă —, ci de o aderență și un amestesc, mai întîi în viață, apoi în creația poetică. Cum stau lucrurile cu acestea ? Nu se deosebesc aici radical viața și poezia ?

Acesta este tocmai lucrul care izbește aici. Pe vremuri, antichitatea a creat formele separate ale creației poetice, tragedia și comedia, la scară mai mică oda și satira ; și în ansamblul ei, creația poetică a rămas la această separație. Formele neutre, de pildă drama burgheză, au trebuit astfel să se refugieze pe latura gravității.

În viața însăși, separația aceasta n-a putut fi transpusă. Viața contracarează toate încercările de felul acesta. Aceasta însă înseamnă că viața însăși nu este astfel. Într-însa nu există nici o separație tranșantă, în ea totul este amestecat pestriț laolaltă. Aici, comicul e cu adevărat aderent gravității, pe toată linia ; el o urmează credincios pretutindeni. Eroul cel mai sublim își are trăsăturile lui omenesc mărunte, cel mai înțelept își are neroziile lui, cel ce se află pe o treaptă morală înaltă și are educația stăpînirii de sine, își are slăbiciunile lui. Nu există îndoială că acestea sînt comice, că ele provoacă umorul ; nu există îndoială totodată că umorul face mic ce e mare, îl poate face chiar să dispară. Ba lucrurile stau în felul că pericolul de a fi micșorat crește cu mărimea celui mare, cu înălțimea celui înalt, astfel încît, în cele din urmă, sîntem siliți, dacă nu voim să renunțăm la sublim, să despărțim de el ridicolul prin separație artificială.

Aici se află adevărata cauză a separării în artă. Ea a separat ceea ce a găsit reunit, fiindcă nu s-a priceput să le reunească.

Aderența aceasta nu este încă propriu-zis un tragicomic. Cel din urmă nu constă în amestecul de trăsături tragice și comice în om, ci într-o împletire mult mai interioară ; omul poate anume, prin pura prostie, sau prin alte slăbiciuni ridicole în sine (închipuire, îngîmfare, încăpățînare, timiditate) să provoace urmări, a căror gravi-

* Vezi p. 430 n. *(n.r.)*.

tate nu stă în nici un raport cu lipsa de importanță a greșelii. Destinul lui este atunci cu adevărat tragic, consecința evenimentelor însă rămîne atinsă de comicul inevitabil care zace în acea lipsă de proporție. Aici este suspendat deci acel ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν aristotelic. Acesta urma să fie tocmai zidul de apărare față de tragic.

În adevăratul tragicomic, tragicul însuși este totodată comic. Și anume în felul că ele nu se suspendă unul pe altul, ci se mențin în identitate iritantă. Firește, e vorba de laturi diferite ale aceluiași curs de evenimente, dar ele nu sînt separabile una de alta. Dacă arta ar încerca să le separe clar una de alta, ea nu ar mai nimeri nici una.

Lucrul acesta se oglindește limpede în creația poetică : subiectele tragicomice se găsesc acolo rar, și au fost de totdeauna socotite greu de tratat. Există însă exemple de stil mare : regele Lear, care începe cu prostia uriașă de a ceda din mînă orice putere, și pe deasupra de a se lăsa condus de jurăminte mincinoase, — urmările sînt fără margini și cu adevărat tragice. Cum a putut Shakespeare să îndrăznească așa ceva — în plină dramă, în toată întinderea ?

Răspunsul ar putea fi : de aceea, fiindcă totuși, în cele din urmă, viața este astfel, și fiindcă el, poetul, s-a apropiat în felul acesta mai mult de viață decît poetul tragediei pure. Desigur, nu orice poet poate face aceasta, el trebuie să posede mărimea necesară, dimensiunea interioară, și totodată unitatea și forța de sinteză, prin care el face convingător ceea ce, în aparență, este nepotrivit și lipsit de unitate. Dar Shakespeare a putut avea curajul sintezei sale, fiindcă în viață există neîncetat prostii ridicole care au urmările cele mai tragice. Dacă cerința platonică* avea în vedere această țintă, este imposibil de spus. Nu este însă, fără îndoială, întîmplător că în împlinirea ei ea a luat forma aceasta.

Împlinirea a luat, de altfel, la Shakespeare o dublă formă, căci ea include și comicul aderent, care însoțește în viață tot ce e serios. Și forma aceasta s-a impus în creația poetică mai nouă, în mod larg. Comicul plin de adîncime al lui Ulrik Brändel în *Rosmersholm* este de felul acesta — ba chiar astfel încît aruncă lumini de fulger semnificative asupra personajelor principale ; la fel, comicul personajelor zeloase, la antipod, Relling și Gregor Werle, în *Rața sălbatică,* sau acela al lui Tesman în *Hedda Gabler*.

Exista o vreme în care noi nu înțelegeam comicul acesta împletit după modul vieții, întrucît nimic nu era îngăduit să ne turbure gravitatea, odată ce eram îndreptați spre ea. Această lipsă de suplețe aparține acum fără îndoială trecutului, și cerința unei dispoziții

* Cf. p. 429

total unitare, veselă sau gravă, de-a lungul unei opere întregi, pare să fie definitiv depășită.

În direcția aceasta trebuie să fi fost, acum trei sute de ani, deschizătoare de drum scenele lui Falstaff în *Henric al IV-lea* — lipsite cu totul de caracter tragicomic, de un pur comic însoțitor ; un comic, firește, care, în cele din urmă, stăpînește întreaga mare piesă în cele două părți ale ei. Aici se ascunde forma mai înaltă a poeziei mari. Și multe feluri de sinteză trebuie să fie încă posibile.

CAPITOLUL 39. POZIȚIA COMICULUI ÎN EDIFICIUL STRATURILOR

a. *Echilibrul straturilor exterioare și interioare*

În problematica comicului e bine să urmărim fenomenele atît de departe cît se poate, și numai apoi să ne îndreptăm spre problema fundamentală estetic-sistematică. Lucrul acesta este condiționat de situația problemei, în care multe teorii, pe de o parte se întîlnesc, pe de altă parte se contrazic, în timp ce fenomenele sînt încă în parte necercetate și nedescrise în consistența lor. Unele din aceste teorii au fost atinse mai sus ; nu s-a putut cîștiga mult din ele — afară de punctele pe care le au în comun, în mijlocul cărora se află teza kantiană privitoare la esența ridicolului. Acum este timpul să ne îndreptăm iarăși spre problema fundamentală. Aceasta se poate face în cea mai exactă analogie cu tratarea ei în ce privește sublimul și grațiosul.

Problema sistematică fundamentală privind comicul este : în ce straturi ale obiectului estetic își are el sediul. Aceeași era întrebarea și în ce privește sublimul și grațiosul ; ba de fapt deja în problematica generală a frumosului, care în chip principal se reducea la raportul de stratificare și de apariție.

Se poate oare aștepta ca pentru comic să avem, cel puțin în medie, o înălțime determinată a lui în succesiunea straturilor ? Sublimul își avea rădăcina în straturile interioare, potrivit gravității lui ; grația și ceea ce este înrudit cu ea, în straturile exterioare, cum se potrivește cu ușurința sa, care plutește deasupra lucrurilor. Ce mai rămîne pentru comic ?

Ne gîndim aici, la început, mai mult încă decît în cazul grației, la straturile exterioare, căci și comicul posedă o anumită ușurință, ceva care rămîne în suspensie și ține de joc, ceva aproape lipsit de răspundere. Un lucru de acest fel, greu își poate avea rădăcina în straturile mai adînci ale obiectului.

Se vede însă că alături de umorul ușor există și unul adînc, ba chiar metafizic ; că în genere comicul — chiar cel mușcător și răutăcios —

poate pătrunde în adîncimi considerabile ale vieţii umane ; după cum el poate răni serios şi poate distruge.

În această privinţă, el nu este deloc înrudit cu graţia agreabilului, care rămîne totdeauna nevinovată şi nu scoate niciodată profunzimea la lumină. Nu există nici un fenomen înrudit sau corespunzător tragicomicului, în fermecător. Acesta aderă totdeauna la suprafaţă, rămîne aproape de sensibil şi se exprimă nemijlocit într-însul. Chiar pretenţia la spiritual rămîne departe de el.

Ne-am putea aştepta deci că în genere comicul să nu fie legat de straturile obiectului estetic, ci ca el să-şi aibă indiferent rădăcina, după etosul pe care-l are la bază, cînd mai la suprafaţă, cînd înfiptă mai adînc. În anumite limite, aşa şi trebuie să fie. O dovadă o constituie felul foarte deosebit al umorului, ba chiar al satirei şi al comediei. Dar pura variaţie în înălţime nu poate alcătui esenţa lucrului. Deosebirea de nivel se potriveşte condiţionat şi la graţios, care vădeşte în orice caz un spaţiu de mişcare important. Trebuie deci să căutăm aici şi o altă ieşire.

Încadrarea comicului în succesiunea de straturi a obiectului s-ar putea concepe în felul acesta : comicul nu poate atîrna, potrivit esenţei sale, nici de straturile interioare singure, nici de straturile exterioare singure, ci numai de un raport între acestea şi cele dintîi. Căci „căderea“ contrastului, cu care lucrează comicul, subzistă principial totdeauna, între ceea ce e important şi ceea ce e lipsit de valoare, între ceea ce e adînc şi ceea ce e plat, ceea ce e semnificativ şi ceea ce e lipsit de pondere.

Să ne amintim : „căderea“ rezultă din felul contradicţiei, care în efectul comic ajunge la autodesfiinţare. Comică, în adevăr, nu este rezolvarea oricărui non-sens, ci numai a unuia în care se dă iluzia a ceva important, în timp ce în spate se află ceva lipsit de valoare ; astfel încît, în rezolvarea neaşteptată, cel dintîi se prăbuşeşte „în nimic“.

E adevărat, straturile exterioare ale unui obiect — ale unei opere poetice, de pildă — nu pot fi socotite drept „lipsite de valoare“, şi, fără îndoială, nici tot ce există în straturile interioare, drept „important“. Dar nici nu voim să spunem aceasta. Raportul însă ar putea sta în felul că ceva cu adevărat important şi semnificativ, cînd în genere apare, nu se poate întinde decît în straturile interioare ; şi că, tot astfel, ceva relativ fără valoare nu poate ajunge la oarecare valabilitate decît în straturile exterioare. Ceea ce se află aproape de suprafaţa unei opere poetice —, mişcarea, mimica personajelor, poate chiar situaţiile şi acţiunea —, stă încă strîns aproape de sensibil, în ele predomină încă în întregime intuiţia. De aceea îşi poate găsi aici loc ceea ce e lipsit de importanţă. Tot astfel stau lucrurile şi invers, cu

ceea ce e important și plin de pondere : el nu își poate avea locul decît unde se găsește în genere spațiu pentru ce este important, acolo deci unde esența interioară a acțiunii trimite la convingerile și caracterul personajelor, sau unde se înnoadă și se îmbină legăturile mai mari ale vieții, pe care le resimțim ca soartă a oamenilor.

Acesta este temeiul pentru care „cascada" comicului nu poate interveni în orice dimensiune, ci trebuie să apară ca deosebire de adîncime în succesiunea straturilor obiectului estetic. De aceea nu există în domeniul comicului nici o predominanță a unor straturi izolate, sau a unor grupe de straturi : nici o predominanță a straturilor interioare, ca în sublim, și nici o predominanță a straturilor exterioare, ca în grațios. Dimpotrivă, aici domnește un oarecare echilibru al grupurilor de straturi. În această privință, comicul se găsește, în chip straniu, mai aproape de frumosul general decît sublimul și grațiosul.

Firește, raportul însuși este aici cu totul altul decît în relația fundamentală a straturilor, care alcătuiește frumosul. Acolo, transparența stratului anterior pentru cel ce se află înapoia lui, raportul simplu și intuitiv de apariție, e ceea ce produce frumusețea.

În comic, raportul straturilor între ele este mai complicat. Căci aici, spectatorul este mai întîi rătăcit, amăgit ; în felul că i se dă iluzia a ceva mult mai mare și mai important, care ca atare ar trebui să aparțină unui strat mai adînc, pentru ca apoi el să se rezolve în ceva mult mai plat și mai puțin important, care și în stratificație este așezat mult mai aproape de planul din față.

Aceasta înseamnă că în locul simplei transparențe, în cel puțin unul din straturile exterioare intervine o iluzie a transparenței : printr-însa este tocmai simulat „ceea ce e mare și important", astfel încît la început acesta nu „apare", ci doar „pare că apare". Expresia aceasta pe jumătate absurdă exprimă minunat de limpede disproporția care se introduce aici în frumusețea clară a raportului de apariție, și în chip manifest îl turbură.

Fără îndoială, lucrurile nu rămîn la turburare. Aceasta singură nu ar fi comică, ar fi „numai înșelare", și, poate, urîtă. Comicul ia naștere în suspendarea înșelăciunii, cînd ea este înțeleasă drept amăgire, coțcărie, oarecum drept o festă jucată. Atunci începe „rezolvarea în nimic".

Nu trebuie să ne irite faptul că este vorba aici de „aparența unei apariții". Nu este aici o tautologie ; apariția este foarte departe de a fi aparentă. Apariția regulată în raportul de stratificație este cea corectă : în ea nu este nimic simulat, nici realitatea a ceea ce apare. În „aparența apariției" este însă simulat ceva, anume faptul că ceva ar urma să apară în chip regulat, adică ar fi prezent și

intenţionat cu adevărat în stratul mai adînc. Ceea ce de fapt nu este. Iluzia însăşi ţine de faptul că transparenţa este împiedicată, turburată sau îngreunată, în acelaşi mod în care se întîmplă deseori în viaţă ; viaţa, în adevăr, îşi alcătuieşte comicul ei mereu nou prin aceea că ni se simulează lucruri importante şi semnificative, acolo unde în realitate — şi anume, aici, în realitatea veritabilă — se lăfăieşte o nimica toată. Înţelegerea acestui lucru este îngreuiată privirii fugitive în viaţă, tot atît cît îi este în gluma artistic construită, în cursul situaţiilor unei comedii bune etc. Apare, în adevăr, aici ca şi dincolo, întîi ceva mult mai mare, pentru ca apoi să se prăbuşească în ceva mic şi plat. Orice comic conştient modelat al umoristului este astfel imitaţia iluzionărilor caracteristice cărora le sîntem victime în viaţă ; fie că ele ne sînt pricinuite — de oameni care vor să ne înşele —, fie că ele au loc din întîmplare şi cad pe seama simplei noastre neatenţii. Aici se află şi pricina de ce, invers, micile înşelăciuni din viaţă ne apar ca un joc viclean pe care-l poartă cu noi, fie o fiinţă diavoleşte răutăcioasă, fie o divinitate şăgalnic surîzătoare, care se distrează şi totodată ne amuză...

b. *Comic şi adevăr de viaţă*

Plecînd de aici, devine totodată de înţeles, de ce comicul este în creaţia poetică o formă eminentă de expresie a adevărului vieţii. Există, în adevăr, atîtea lucruri în viaţă, care sînt greu de spus, care sînt cu neputinţă de spus sau de înfăţişat frumos. Şi totuşi, există o necesitate poetică de a prinde şi aceste lucruri, de a le înfăţişa, de a le face izbitoare ; căci ele aparţin întregii vieţi, şi lipsa lor ar însemna neadevăr al vieţii. Ceea ce nu reuşeşte înfăţişarea directă, reuşeşte cea indirectă, aceea a comicului, cu deosebire în formele mai mature ale umorului.

Cum procedează, în definitiv, creaţia poetică în exprimarea plină de umor a lucrurilor mărunte şi fără valoare, a celor neînsemnate, a celor demne de milă şi jalnice ? Le înfrumuseţează ea oare, le schimbă culoarea ? Le schimbă veşmîntul, le acoperă şi le ascunde ? Dacă ar face aceasta, ea nu ar putea să le dea formă intuitivă. Nu, ea face ceva cu totul deosebit.

Orice colorare în roz este lipsită de adevăr de viaţă. Nimic nu este mai străin de comic decît conflictul cu adevărul. Comicul trăieşte tocmai din surprizele cu care ne copleşeşte viaţa dură, reală — el trăieşte, ca să spunem astfel, din „improbabilităţi", adică din lucruri care par de necrezut celui idealist-candid ; căci neprobabilul este foarte departe de a fi totdeauna neadevărat.

Aici se află de îndată unul din secretele comicului. El privește raportul acestuia cu cerința de adevăr a poeziei. Tocmai el, comicul, care lucrează totdeauna cu ușoare exagerări, și astfel nu oferă, desigur, o imagine fidelă a vieții reale, este în stare să redea anumite trăsături ale vieții omenești uimitor de obiectiv și fără rezervă, fără să coloreze afirmativ imaginea insuportabilă a ticăloșiei și a ceea ce e jalnic în om. De ce trăsături e vorba, nu este nevoie să mai repetăm. Din ele face parte tot ce ține de slăbiciunea și de nerozia omenească, enumerat mai sus (cap. 37, b), toate felurile de absurd care se pot închipui. Căci ele toate au, considerate în nuditatea lor, ceva din imaginea ticăloșiei și a jalnicului.

Aceasta este ceea ce realizează creația poetică în exprimarea umoristică a micimii omenești : ea înfățișează absurdul astfel cum el se travestește în viață — ca plin de sens, important sau cel puțin cuviincios —, nu pentru a-l lăsa apoi în această înveșmîntare, ci pentru a-i smulge masca, așa cum se întîmplă la ocazie și în viață ; numai că poetul ține totul în mînă, pentru a-l face să decurgă în așa fel, încît efectul rezolvării în nimic să fie cît mai puternic pus în valoare.

Ce realizează el astfel este lesne de înțeles : ticăloșia și jalnicul apar în chip mijlocit, nu cu înfățișarea dezagreabilă a detaliului, cum ar pretinde intuiția, ci numai în negativitatea lor, lăsînd să se simtă nimicnicia lor.

Se înfăptuiește astfel miracolul, că ceea ce e fără importanță, ba chiar jalnic, ajunge sub raportul valorii estetice la o anumită semnificație, pe care sub raportul valorii etice nu ar putea-o avea niciodată, și care acolo ar însemna de-a dreptul lumea pe dos. Aici, în schimb, nu este nimic pe dos într-însa. Căci această semnificație își are rădăcina în faptul că nesemnificativul și absurdul în omul însuși sînt fondul deasupra căruia apare ceea ce e autentic și demn de om. Tocmai lucrul acesta îl demonstrează comicul, în modul concrețiunii celei mai palpabile : în rîs, omul se ridică deasupra lucrurilor de nimic și le face să se piardă în nimicnicia lor.

Cu putință este aceasta numai fiindcă e vorba de un raport de apariție, fiindcă josnicul și dezgustătorul nu au realitate, deci nici respingerea dezgustătorului ; și chiar oroarea față de oribil nu este o spaimă reală. Cunoașterea irealității lor este esențială întregului raport. Aceasta înseamnă că : este esențial ca și aici, ca pretutindeni în raportul de apariție, să nu fie simulată nici o realitate. Ceea ce apare poate fi primit cu ușurință și cu plăcere.

Lucrurile stau la fel ca în arta dramatică : numai fiindcă vicleșugul și crima nu sînt resimțite pe scenă ca reale, poate spectatorul să aibă o atitudine de destindere și de gustare, altfel ar fi imposibil.

Aşa şi aici : numai fiindcă ceea ce este respingător şi absurd este ireal poate auditorul să se amuze pe socoteala lui. Dacă e vorba de ceva ce ne întîmpină în viaţă, atunci exigenţa este deja mult mai dură ; cel puţin la cel cu atitudine moral corectă, coarda gravă răsună şi ea. Cînd ea răsună tare, comicul se transformă în tragicomic. Experienţa ne învaţă cît de răspîndit este acesta în viaţă.

Dincolo de funcţia importantă a comicului de a susţine veselia şi buna dispoziţie în viaţă, de a nu lăsa pe om să se cufunde în mizeria de fiecare zi, îi revine comicului încă o sarcină particulară în creaţia literară — şi anume, nu în literatura „comică", ci tocmai în cea gravă. Funcţia aceasta priveşte pretenţia literaturii la adevărul vieţii.

Formele mari ale creaţiei literare, înainte de oricare romanul, dar şi teatrul şi formele mai mici ale naraţiunii, au o mare nevoie de adevăr al vieţii. Noi o resimţim chiar ca cerinţă a „apropierii de viaţă". Cerinţa aceasta nu poate fi totdeauna satisfăcută cu mijloacele zugrăvirii directe, fiindcă aceasta ar duce la o zăbovire prea dezagreabilă sau dureroasă în zonele inferioare, în mizerie, în ceea ce supără şi irită. Există scriitori care devin după un timp insuportabili chiar celui deprins cu relele, deoarece împing lucrurile prea departe. Întrucît literatura serioasă nu se poate opri totdeauna în faţa acestor granițe, ci trebuie să pătrundă mai departe în domeniul dezagreabilului, devine extrem de actual să ştim cum face lucrul acesta.

Aici, mijlocul grandios este umorul, adică este comicul întemeiat pe etosul afirmativ şi simpatizant. Căci în aceasta constă particularitatea comicului, în faptul că, potrivit subiectului, el priveşte exact aceeaşi slăbiciune, micime, absurditate, prostie, ba aceeaşi mizerie şi ticăloşie în om şi în viaţa lui, de care se interesează nevoia mai mare de adevăr al vieţii.

Toate aceste lucruri pot fi redate şi cu nuanţa comicului, fără să se reducă ceva din duritatea lor. Fără îndoială însă, limita tolerabilităţii este în felul acesta simţitor lărgită. Umorul ia dezagreabilului amărăciunea şi caracterul chinuitor, el ne ridică totodată deasupra lucrurilor pe care le dezvăluie ; rîsul însuşi — chiar cînd el răsună doar slab, înăuntru — este deja o înălţare deasupra lor.

Lucrul acesta îl vedem confirmat într-un stil cu totul mare, acolo unde scriitorii care pătrund în adîncurile umane sînt stăpîni pe umor : astfel Hamsun (de ex. în *Rosa,* istoria cu cada de baie, la fel toate întîmplările în jurul personajului August). La fel în dramele lui Ibsen (Stockmann, Hjalmar). Nu este o întîmplare că e vorba de scriitori care nu sînt propriu-zis umorişti. Greutatea la ei cade pe cu totul alte lucruri, nu rareori tocmai pe tragic. Un lucru nu turbură de loc pe celălalt.

c. *Consecințe trase din poziția în stratificare*

Se pot trage din poziția comicului în edificiul straturilor obiectului și alte consecințe. În ce măsură considerațiile din urmă sînt la rîndul lor deja atare consecințe, nu am arătat pînă acum îndeajuns. Lucrul acesta ni-l putem lămuri în modul următor.

Se confirmă ceea ce am spus despre poziția comicului în stratificația obiectului : nu este vorba aici de adîncimea (de strat) absolută a comicului, și — întrucît el are două părți componente — nici de adîncimea importanței simulate, nici de aceea a lipsei de importanță care se ascunde în spatele ei, ci numai de distanța în adîncime a celor două momente, înăuntrul succesiunii straturilor obiectului.

Potrivit materialului, acestei distanțe în adîncime îi corespunde de fiecare dată o distanță în înălțime, fie ea ontică, pur logică, sau morală. În cazul din urmă, ea este totdeauna și o distanță în nivelul valoric, și anume nu în dimensiunea valoare-nonvaloare, ci înăuntrul ordinei ierarhice a valorilor.

În diferențele acestea de înălțime intervine „căderea" comicului. Se înțelege atunci imediat de ce singură diferența de nivel, și nu înălțimea absolută, importă. În adevăr, resimțim în chip direct cum efectul comicului — de pildă, în gluma reușită — atîrnă numai de proporțiile „prăbușirii în nimic", în timp ce conținutul poate fi de pondere semnificativă foarte deosebită.

Acesta este temeiul pentru care comicul poate fi aplicat la toate conținuturile, după voie, ca mod de a le aduce la lumină, fără să-i fie prescris drept normal un anumit nivel determinat. Singura condiție este ca, de orice „înălțime" ar fi, conținutul (materialul) să prezinte un punct de plecare — în felul unei absurdități, al unei slăbiciuni, al unei nerozii etc. Căci toate acestea există la nivel foarte diferit ; tortura la care se supune gelosul se desfășoară pe un plan sufletesc cu totul diferit de acela, de pildă, al fricii de scandal a celui care se găsește într-o situație oficială. Umorul veritabil stăpînește aici toate căile de acces. Am văzut, în adevăr, că el nu se oprește nici în fața temelor metafizice celor mai mari.

Se vede încotro tinde consecința trasă din poziția comicului înăuntrul straturilor. Întrucît importanța și adîncimea sînt aici doar aparente, urmează că odată cu căderea aparenței trebuie să iasă la lumină și să „apară" contrariul ei, nimicnicia. Deoarece aceasta este însă negativă, ea cade pradă respingerii, în forma ridicolului : ea „decade" — față de importanța simulată la început (mai adîncă potrivit straturilor), și trece astfel la locul ei cuvenit, adică în stratul care e pe măsura ei.

Acesta din urmă nu este decît un efect final. Pînă se ajunge la el, sînt parcurse stadiile cele mai paradoxale ; şi, în chip curios, tocmai de ele atîrnă valoarea de adevăr a efectului comic : ea constă în apropierea de realitate a irealului, sau — ceea ce e acelaşi lucru — în adevărul de viaţă a aceea ce este numai născocit şi imaginat.

Raportul acesta este construit pe momentul de pondere din ceea ce pluteşte şi nu obligă, sau, cu alte cuvinte, pe gravitatea surprinzătoare ascunsă în glumă. Căci aceasta irupe din ascunzişul ei asupra omului, întocmai ca prăbuşirea gravităţii în efectul comic.

La toate acestea se adaugă valoarea pur expresivă a comicului, faptul că prin el insuportabilul devine suportabil ; sau trebuie să mergem mai departe şi să spunem şi mai cras, că ceea ce este absolut lipsit şi chiar opus oricărui farmec dobîndeşte aici farmec ? Nu importă aici formulările, şi limita pînă la care poate fi împins în comic paradoxul este oricum discutabilă. Principiul însă, potrivit căruia îşi produce efectul distanţa de adîncime între important şi nul, în comic, este pe toată linia acelaşi : prăbuşirea şi autodesfiinţarea absurdului.

Se poate deci vorbi aici totodată de „important în ceea ce e lipsit de importanţă". Formularea aceasta este poate cea mai universală. Sau despre „apariţia înăuntrul dispariţiei". Ambele formule au nevoie de o explicaţie. Mai întîi, comicul este inversul : întrucît autodesfiinţarea face să piară ce e important şi în locul lui să apară ceva cu totul neimportant, s-ar putea spune mai degrabă că ce e „lipsit de importanţă" iese la suprafaţă „în important" şi că „dispariţia" se ascunde „în apariţie".

Raportul, în adevăr, nu este atît de simplu. El este cel puţin dublu. Cum stau lucrurile cu absurdul, sau cu diformul, în raportul de apariţie al comicului ? El dispare, în adevăr, în comic, devenind tocmai vizibil înapoia pretinsului important, şi îl suspendă astfel pe acesta : el dispare, deoarece apariţia lui în nimicnicia sa este totodată distrugerea lui. De aceea, el se suspendă singur pe sine cînd ajunge la apariţie. Aceasta însă înseamnă că în schimb apare altceva, astfel încît, în efectul final, e vorba iarăşi de o „apariţie înăuntrul dispariţiei". În felul acesta, apoi, acest întreg dublu raport este „importantul" care apare în „ceea ce e fără importanţă".

Fireşte, cuvintele spun toate acestea doar foarte greoi. Dialectic, raportul s-ar putea exprima mai tranşant. La aceasta trebuie să renunţăm, întrucît forma artificială a conceptului are pericolele ei. Cu comparaţiile trebuie să fim iarăşi economi aici. Trebuie deci să ne mărginim la o descriere în concepte foarte incomplete — în concepte care nu fuseseră deloc alcătuite în vederea acestui raport, şi de aceea nu se pot potrivi niciodată exact.

Ce se poate spune în concepte se limitează, cu toate variaţiile, în cele din urmă la aceste puţine lucruri : aici nu apare ce este mai adînc în ce e mai plat, cum se întîmplă în toate celelalte cazuri, şi aşa cum cere raportul normal în frumos în genere ; ci ceea ce e mai plat apare în ce e mai adînc : nulul scoate capul în spatele importantului, ridicolul în spatele sublimului. Acesta este raportul de apariţie pervertit. Dar aşa cum el nu era cel dintîi, tot astfel el nu rămîne cel din urmă.

Mai întîi, în adevăr, apăruse ce e mai adînc ; este drept, el a fost simulat — întrucît însă numai platul era dat, el nu putea apărea decît „în" acesta. Despre aceasta, fireşte, subiectul receptor nu a avut ştiinţă. Cînd apoi primul raport de apariţie s-a răsturnat în al doilea, şi acesta însuşi (cel pervertit) s-a consumat, atunci începe dispariţia momentului platitudinii — noua lui dispariţie, după ce el ieşise la iveală abia în al doilea raport — ; dar acum, el nu mai dispare în spatele celui adînc, întrucît acesta a dispărut el însuşi, ci înapoia propriului său ridicol. Exprimînd obiectiv lucrurile : înapoia pretenţiei de a fi el însuşi cel mai adînc.

CAPITOLUL 40. ÎNDOIELI ŞI OBIECŢII

a. *Plăcerea faţă de comic şi plăcerea faţă de frumos*

Studiul comicului nu este el însuşi ceva comic. Cine vrea să se amuze într-însul nu îşi scoate cheltuiala. Tot aşa, nici studiul sublimului nu a fost ceva sublim, nici acela al graţiosului ceva graţios. Şi astfel, întregul studiu al frumosului n-a fost ceva frumos ; nimeni din cei care caută frumosul ca atare, nu l-ar întreprinde. Fără îndoială însă, cel care e interesat să cunoască face cercetări asupra frumosului, asupra sublimului, asupra graţiosului şi comicului. Este soarta esteticii ca ea să decepţioneze. Căci cei care vin spre ea vin toţi de dragul frumosului, de dragul sublimului, al graţiosului şi comicului.

În această privinţă, estetica este situată cu totul altfel decît alte discipline filosofice. Etica ajută celui care se străduie în vederea binelui moral ; întrebările ei enigmatice privesc, parte din ele, obstacole foarte serioase din viaţa practică însăşi ; a vedea clar în ele este un îndreptar. Logica păzeşte pe gînditor de anumite abateri periculoase ale gîndirii ; teoria cunoaşterii indică limitele şi condiţiile cunoaşterii posibile — pe treptele mai înalte ale cunoaşterii, ea este astfel determinantă. Ontologia, în sfîrşit, dă celui care vrea să sesizeze ceea ce fiinţează, priză asupra lui ; filosofia istoriei şi filosofia dreptului servesc indirect cunoaşterii istoriei şi a dreptului.

Poziţia aparte a esteticii în această privinţă constituie una din dificultăţile ei. Şi atît de ciudată este aici legătura problemelor, încît, tocmai în domeniul comicului, poziţia aceasta aparte iese la iveală cel mai puternic. Comicul, în adevăr, este acel domeniu al frumosului în care caracterul frumosului dă cel mai mult înapoi — atît de departe, încît adesea a părut foarte îndoielnic dacă îl mai putem pune în rîndul frumosului sau nu. În adevăr, există feluri de frumos care, fără nici o îndoială, sînt turburate prin intervenţia comicului.

Obiecţia aceasta este însă absurdă : dacă există feluri deosebite de frumos, ele pot totuşi să se excludă unele pe altele, aşa cum se exclud totdeauna speciile unui gen între ele. Şi, se înţelege, cînd e vorba de atare obiecţii, ne gîndim totdeauna mai întîi la sublim — sau la cazuri de frumuseţe care se găsesc aproape de sublim. Exemplele nu trebuie căutate departe ; oricărui chip strălucind de frumuseţe gravă, meditativă, i se potriveşte lucrul acesta, oricărui peisaj larg deschis, sărbătoresc. Dar chiar în lipsa sublimului este valabil acelaşi lucru — şi graţia, farmecul, drăgălăşenia pot fi turburate prin adausul de comic.

Ce înseamnă deci că în comic caracterul frumosului dă cel mai mult înapoi ? Căci, evident, asta nu poate însemna pur şi simplu dispariţia frumosului. Pentru aceasta, plăcerea comicului este prea strîns înrudită cu plăcerea frumosului.

Dar nu este totuşi o plăcere cu totul diferită ? Ce este comun în plăcerea faţă de comic şi în plăcerea faţă de frumos ? Fără îndoială, faptul că amîndouă sînt pur obiective, plăcere lipsită de interes, faţă de apariţie, fără referire la realitate.

Şi care este deosebirea ? S-a indicat totdeauna faptul că în contemplarea comicului, începutul îl face neplăcerea : faţă de absurd ca atare, faţă de nerozie sau de slăbiciune, nimeni nu poate resimţi plăcere. Aceasta însă nici nu s-a afirmat vreodată : plăcerea în amuzamentul faţă de comic nu atîrnă de absurd, ci de demascarea lui, care este totodată suspendarea şi nimicirea lui. Ingeniozitatea acestei suspendări, mai ales în măsura în care ea ţinea de propria consecinţă a absurdului, este fără îndoială ceva pozitiv, în care plăcerea poate lua caracterul unei gustări prelungite. Cunoaştem caracterul acesta în gustarea unei glume bune, a unei întorsături pline de umor, a unei imagini comice, sau chiar numai a unei analogii care aruncă lumină vie.

Deosebirea în sentimentul de plăcere faţă de comic şi faţă de frumosul neutru nu este deci mai mare decît trebuie să fie pentru felul particular al unui caz special. Subiectiv privită, deosebirea stă, fără îndoială, mai cu seamă în dispoziţia afectivă, căci ridicolul în-

BCU „M. EMINESCU" IAȘI

veselește prin natura lui, în restul domeniului frumosului însă există foarte mult serios.

Nu există deci nici un temei să tragem aici o linie de despărțire. Comicul se așază foarte exact în rîndul frumosului ; el poate avea în paradoxia sa lesne oarecare „eleganță", care apoi este resimțită direct ca frumusețe — arta umoriștilor geniali —, după cum, pe de altă parte, ceea ce are umor se leagă fără greutate cu grațiosul — în creații caracteristice de comic fin.

Ce mai înseamnă atunci afirmația că în comic frumosul dă înapoi ? La aceasta răspund rezultatele capitolului precedent (39 b, c) : forța specifică a comicului de a exprima respingătorul și josnicul cu desăvîrșit adevăr de viață, fără a leza și a degrada sensibilitatea.

În adevăr, „ceea ce" exprimă aici comicul — privit în conținutul lui pur tematic — este foarte departe de a fi ceva frumos. Mai degrabă l-am putea numi urît. Am arătat deja mai sus, de ce cuvîntul de „urît", aplicat aici, nu se potrivește totuși, în cele din urmă : e vorba, în adevăr, de ceea ce e slab și inferior, de ceea ce e comun și absurd în om ; de aspectele de la care ne întoarcem ochii cînd îl întîlnim în viață.

De ce constituie slăbiciunile acestea materialul comicului a fost arătat pe larg. Acum ne rămîne doar să tragem consecința, că aceste momente materiale constituie în comic ceea ce se opune frumosului, ceea ce „face să dea înapoi frumosul, înăuntrul comicului".

Dar ne exprimăm noi oare corect ? Trebuie oare ca, în comic, singur materialul să hotărască în privința frumosului și lipsei de frumos, în timp ce altminteri pretutindeni modelarea este cea care decide — indiferent dacă este vorba de modelarea particulară, într-un strat izolat al operei de artă, la extrem deci de purul joc al formelor, sau de transparența formelor, în succesiunea straturilor ?

Se înțelege, nu poate fi aceasta părerea noastră. Frumusețea atîrnă, aici ca pretutindeni, de formă ; și anume nu de înflorirea gratuită a formei, ci de capacitatea formei de a face să apară un altceva. Și de aceea, plăcerea estetică față de comic — cea care ne face să rîdem — este în fond de același fel ca plăcerea în orice altă gustare a frumosului.

Particularitatea care distinge această plăcere — aceea tocmai ce ne face să rîdem — rămîne cu totul înăuntrul genului plăcerii estetice : ea nu se limitează la conținut. Căci faptul că aici se produce un efect, că el atîrnă de simularea a ceva important și apoi de prăbușirea acestei importanțe în nimic, acestea sînt momente care se găsesc toate înăuntrul aceluiași raport de apariție. Ele îl fac doar mai complicat, îl fac la început să se întoarcă în aparență împotriva lui

însuși (apariție pervertită) și apoi să se reîntoarcă iarăși în direcția naturală. De aceasta atîrnă o plăcere aparte, care nu mai are nimic de-a face cu materialul și nici nu-și datorește lui specificul ei : plăcerea față de comic.

b. *Comicul în pictură și în muzică*

Ceea ce am spus arată că merită să mergem pe urmele îndoielilor ivite. Mai există încă și altele, mai ales cînd considerăm cu deosebire particularul. A fost pînă aici vorba numai de comicul în creația poetică, precum și în viață ; ambele cu drept, fiindcă aici se află adevărata pondere a comicului. Dar, în definitiv, comicul se prezintă și în altă parte. Cum stau de ex. lucrurile cu comicul în caricatură ? Trebuie, firește, să luăm caricatura în sens larg și să cuprindem în ea tot ce are nuanța aceasta.

Se întind determinațiile date mai sus asupra comicului desenului ? Căci de desenul singur este vorba aici ; culoarea este numai o completare, aproape o temperare a comicului. Poate de asemenea că ea ar face caricatura prea realistă. Ceea ce ar avea un efect insuportabil.

Întrebarea dacă determinațiile i se potrivesc înseamnă deci : dacă există aici „contrastul“ necesar, dacă el se găsește în dimensiunea justă, dacă „se prăbușește“ aici ceva care apare la început mare și demn ; sau chiar, dacă există aici o absurditate care se rezolvă ?

Cele două întrebări din urmă sînt cele de care este legată îndoiala. Contrastul îl descoperim într-o caricatură îndemînatică — firește, numai cînd cunoaștem originalul care fusese caricat. Căci el este obiectul demn, deformarea din caricatură este nulitatea în care el cade. Cu aceasta este asigurată și dimensiunea justă a opoziției.

Cum stă însă lucrul cu „prăbușirea“ ? Desenul nu cunoaște nici un „mai înainte“ și „mai tîrziu“, totul este dat împreună. S-ar putea totuși spune că el este alcătuit cu meșteșug, astfel încît cel care îl contemplă recunoaște întîi originalul, din cîteva trăsături caracteristice, și numai pe urmă își dă seama de deformări ; și abia acestea produc prăbușirea importantului în nul. „Absurditatea“ constă atunci în pretenția ca ceva, ajuns datorită deformării atît de nul, să voiască a fi ceva atît de important și demn, cum este originalul.

Aceasta nu se potrivește pentru orice caricatură. Există și desfășurarea inversă. Într-însa vedem întîi deformarea și o resimțim drept provocatoare în bizareria ei ; numai pe urmă observăm pe cine trebuie ea totuși să ni-l amintească. Și nu putem nega că și în felul acesta caricatura produce același efect comic.

Nu putem face altfel decît să tragem de aici consecinţa că efectul comic este indiferent faţă de succesiunea momentelor în contemplare. Mai poate fi însă atunci vorba de „prăbuşirea" şi autosuspendarea conflictului ?

La aceasta putem să răspundem afirmativ. „Prăbuşirea" nu e nevoie să fie de ordin temporal. Aceasta s-a văzut mai sus din anumite forme ale umorului, unde o simplă comparaţie, o analogie recunoscută imediat, are deja un efect ridicol. Fenomenul însă poate fi explicat şi pe altă cale.

Putem anume resimţi „prăbuşirea" ca atare, — o putem aprecia, şi putem gusta comicul ei foarte bine şi ulterior. Sîntem puşi în faţa ruinelor idolului dărîmat şi recunoaştem încă foarte bine, din formele lui parţiale, cît de mare şi pretenţios trebuie să fi fost.

Sau ne răsare ulterior în faţă imaginea binecunoscută a originalului nedeformat. Atunci contrastul este acelaşi ca în procesul invers. Tot astfel, absurditatea este aceeaşi ; şi, natural, mai ales autosuspendarea ei, care constă în dispariţia falsei pretenţii.

O nouă întrebare priveşte comicul în muzică. S-a arătat mai sus, de ce muzica pură nu este capabilă de comic. Cum se potriveşte cu aceasta faptul că în muzica programatică comicul poate interveni foarte bine ? Trebuie aşadar să existe cel puţin posibilitatea de a acompania muzical comicul dat în text sau pe scenă, în mod corespunzător.

Totuşi, chiar despre muzica pură putem spune că, în anumite opere, ea se apropie foarte mult de comic : ea este capabilă de bună dispoziţie şi de voioşie ; tot astfel, de toane şi de capriciu, de graţie şi de sprinteneală, ba şi de zburdălnicie şi de frivolitate lipsită de grijă. Nu este de aici doar un pas pînă la comic ?

Cine ar vrea să concludă de aici că muzica însăşi ar stăpîni comicul, ar apuca totuşi pe un drum greşit. El n-ar observa că „veselul, capriciosul şi sprintenul" ne apropie mai degrabă de anumite forme particulare ale graţiosului, despre care s-a vorbit mai înainte în legătura cu acesta din urmă : de „voios, uşor şi plăcut", poate şi de „graţios", în orice caz însă, de anumite forme ale „fermecătorului". Cu aceasta am părăsit domeniul comicului şi am intrat în cu totul alt domeniu. De graţios, muzica pură este fără îndoială capabilă, şi anume de toate formele lui speciale. Dar lucrul acesta nu era în discuţie.

În ce priveşte muzica programatică, există desigur exemple mari. În operele lui Mozart se pot găsi poate cele mai bune (duetul feminin iritat, în *Nunta lui Figaro* : „Uşa este închisă") ; apoi scenele lui Beckmesser la Wagner, cu deosebire acelea cu Hans Sachs (*Maeştrii cîntăreţi,* actul II) ; la fel R. Strauss (*Cavalerul Rozelor,* Ochs von

Lerchenau), Pfitzner (*Palestrina,* actul II), Humperdinck ; poate cîte ceva puțin din operete ; totuși, acolo trebuie să fim precauți, întrucît comicul comediei se desfășoară de cele mai multe ori „alături" de muzică și abia o atinge. În schimb, se pot cita cîteva exemple de lieduri.

Întrebarea este : ce spun aceste exemple ? Spun ele că muzica însăși este comică, atunci cînd acompaniază textul comic sau scena comică ? Sau numai că această muzică dă expresie concretă, prin atmosfera pe care o creează, veseliei și zburdălniciei, hazului și capriciului, în măsura în care ea este indisolubil legată de comicul textului sau al scenei ?

Reflecția mai precisă plecînd de la exemplele amintite ne va îndrepta către răspunsul din urmă. Totuși, lucrul acesta nu se poate dovedi mai de aproape : trebuie să auzi pasajele respective și apoi să cauți să decizi cu mintea rece, dacă nu sîntem aici victima unei iluzii — la fel ca în cazul scamatoriilor : anume, atribuind muzicii ceea ce aparține cu desăvîrșire numai comicului comediei. Muzica, în adevăr, se adaptează atît de minunat tuturor nuanțelor dispoziției afective, încît aproape nu e cu putință să scapi de iluzie.

Cel mai genial este realizată iluzia, fără îndoială, la Wagner. Totuși, cînd îți reprezinți pasajele lui Beckmesser, fără text, fără scenă și fără mimica figurii comice, greu ajungi la concluzia că muzica aceasta ar fi „comică". O vom găsi numai stranie, pe alocuri chiar de o frumusețe aparte.

c. *Comicul în cuprinsul unor straturi izolate*

O obiecție mai serioasă privește ansamblul tuturor subiectelor comice, indiferent dacă ele sînt opere de artă sau aparțin comicului din viață. Totuși, ea privește în prima linie, fără îndoială, operele de artă. Ea este legată de întrebarea dacă în adevăr comicul are la bază pretutindeni o „cădere" în straturile obiectului. La întrebarea aceasta nu s-a răspuns îndeajuns în discuțiile din cap. 39 a.

Există, în adevăr, un fenomen care pare să contrazică acest lucru. Să luăm cazul comediei, sau al povestirii umoristice : există oare în ele numai comicul unitar al întregii acțiuni, care în adevăr este alcătuită din straturi multiple și are destul loc pentru o „cădere" ? Sau nu există, dimpotrivă, și un comic particular al apariției exterioare, un comic al situației și al acțiunii, un comic al caracterelor și al atitudinilor, ba chiar un comic al soartei ?

Nu se poate înlătura cu totul întrebarea, declarînd că această diversitate a comicului alcătuiește părțile unui întreg, care nu se pot

despărţi unele de altele ; în realitate, ele pot fi foarte bine luate în parte, în aşa măsură încît, de pildă, în reprezentarea unei piese, o parte sau alta poate fi foarte reuşită sau nereuşită.

În *A douăsprezecea noapte,* apariţia exterioară a lui Malvolio poate fi strălucitor de reuşită, pînă la mimica vanităţii îndrăgostite, comicul situaţiei în schimb (de pildă, la întîlnirea lui cu Olivia) poate lăsa de dorit. Acelaşi lucru este valabil despre amîndouă faţă de comicul caracterului şi al comportării, şi faţă de comicul soartei (primul în caracterul convingător al întregului „personaj" ; cel din urmă, de pildă, în scena luptei involuntare a Violei cu Sir Andrew Aguecheek).

Exact la fel, în povestirea comică, fiecare din aceste elemente poate varia destul de liber faţă de celelalte. Şi, în fapt, caracterul particular al povestirii depinde în cea mai largă măsură de aceasta. Pînă la cele mai delicate nuanţe, stilul autorilor este marcat de aceasta (Jean Paul, Sterne, Raabe, Reuter...).

Independenţa relativă a comicului în straturi izolate nu poate fi deci considerată ca neesenţială. Ea pretinde, dimpotrivă, o explicaţie mergînd pînă la esenţa lucrului. Aceasta îşi poate avea rădăcina fie în explicaţia comicului întregului, în care, în adevăr, există loc pentru oricare fel de cădere, fie în consideraţii particulare care privesc stratul singular.

Trebuie să spunem îndată că şansa din urmă este foarte îndoielnică — nu datorită conflictului cu teoria, care ar putea fi şi falsă, ci fiindcă şi alte temeiuri cer ca să nu fie împinsă prea departe ruperea comicului particular al unui strat singular : sensibilitatea pentru comic a spectatorului îl pune în gardă faţă de aceasta — ca şi cum aici s-ar afla pretutindeni, în spatele independenţei constatabile, o legătură, care rămîne ca suport şi acolo unde nu o resimţim în chip imediat.

Aceasta este o indicaţie a sentimentului estetic însuşi — aproape am spune, a sentimentului valorii. Acesta din urmă ar fi, fără îndoială, prea îngust ; el se exteriorizează mai mult ca un sentiment al structurii. Un atare sentiment, teoria nu trebuie să-l neglijeze ; în adevăr, tot ce poate face accesibil atîrnă în ea de terenul fenomenal al acestor sentimente.

Trebuie de aceea să întrebăm mai departe : în ce constă în definitiv comicul izolabil al straturilor ? De ex., acela al comportării exterioare, al mimicii, al „intrării în scenă" ? Există el singur pentru sine, chiar dacă are o anumită independenţă faţă de comicul straturilor următoare ?

Comică este purtarea exterioară numai cînd ea contrastează plastic, faţă de ceea ce vrea să înfăţişeze. Malvolio contrastează în înfăţişarea lui exterioară cu demnitatea personală şi gravitatea pe care caută să

și-o dea. Aceasta se exprimă, e drept, și ea în exterior, ține însă de un cu totul alt strat — al personajului ca și al „piesei" —, de pildă, de stratul caracterului și al atitudinii morale. „Căderea" comicului ar fi deci aici, exact ca în întreaga operă, localizată în dimensiunea adîncimii straturilor.

Dacă aceasta se confirmă, atunci întrebarea este decisă în sensul teoriei dezvoltate de noi ; adică rămîne adevărat că și comicul relativ izolabil al unor straturi singulare, deși apare în acestea singure, nu își are rădăcina în ele singure, ci presupune alte straturi, cu alt conținut tematic.

Ca explicație, să ne punem serios întrebarea : este comicul de situație (de pildă, într-o scenă) de conceput fără modelarea particulară a caracterelor care iau parte la ea ? Există situații atît de exterioare între oameni, încît să nu fie determinate esențial și prin caracteristicile lor, slăbiciunile, tăria, temerile și speranțele secrete ale lor ? Evident, nu. Situațiile concrete sînt ceea ce sînt prin trăsături esențiale ale personajelor, și aceeași situație, între cu totul alte persoane, nu există, strict vorbind, deloc. Soluția dată s-ar putea deci confirma.

Rămîne încă întrebarea, de ce ne apare comicul unor straturi individuale izolabil. Acesta a fost, în adevăr, fenomenul de la care am plecat. Asupra lui sînt diferite lucruri de spus, despre iluzii ca și despre inconștiența presupozițiilor — a celor subiective, în act, ca și a celor obiective, în obiect. Acestea nu mai sînt aici noi, și le putem lăsa la o parte.

Numai un lucru trebuie adăugat încă : într-un raport de ansamblu mai mare, ca acela al apariției de la strat la strat într-o operă artistic alcătuită, există totdeauna raporturi particulare. Chiar dacă acestea, potrivit faptelor, nu pot fi smulse din conexiunea lor mai mare, totuși ele ne pot apărea într-o anumită detașare. Aceasta este ceea ce se întîmplă aici pretutindeni.

Și anume, această „apariție" poate fi luată ea însăși, la rîndul ei, ca total obiectivă. Nu este fals ca în jocul unui actor să se laude un lucru, să se critice un altul. Căci reușita în unul și același rol, ba în aceeași scenă, este un lucru foarte complex și lasă loc pentru multă variație independentă în realizările parțiale, unele față de altele. Oricum, fiece realizare parțială poate fi legată de întreg și nu poate fi apreciată decît pornind de la el.

ANEXĂ

CAPITOLUL 41. DESPRE ONTOLOGIA OBIECTULUI ESTETIC

a. *Straturile estetice ale obiectului și straturile ontice*

De ce arta nu este imitație, s-a discutat mai sus. În adevăr, nici măcar reprezentare nu este întreaga artă. Există însă, fără îndoială, o omogenitate interioară între arta care reprezintă și cea care nu urmărește reprezentarea — ea se întinde pînă înăuntrul ornamenticii, în jocul liber al formei, care nu mai are nici o asemănare cu vreo formă dată. Totuși, întreaga artă rămîne strîns legată de realitate. Și dacă se depărtează prea mult de aceasta, ea devine lipsită de adevăr al vieții.

De ce rămîne ea atît de strîns legată de viață, de ființă ? Nu numai poezia și pictura, ci și muzica și arhitectura ? Pentru că în orice artă se oglindește ceea ce ființează. Întreaga artă trebuie să ridice pretenția la adevărul vieții. Aceasta înseamnă că ea are tendința să vadă așa cum vedem noi în viață : trecînd dincolo de apariția exterioară și prin mijlocirea ei, concret, intuitiv, — parte iarăși, totodată, voalat și acoperit de apariție. Aceasta e valabil chiar despre muzică și despre arhitectură ; aici, raportul este doar ascuns de materia particulară în care ele modelează. Cel mai vizibil, raportul este în artele care urmăresc reprezentarea. Dar cum reprezintă ele ?

Lucrul acesta a reieșit în mod clar : ele reprezintă prin mijlocirea raportului de apariție. Și acesta la rîndul lui se mișcă în succesiunea de straturi, se întinde din strat în strat (cf. cap. 11—15). În măsura aceasta, structura obiectului estetic era deja fixată. Există însă aici încă o întrebare : de ce straturi este vorba, cum ajunge obiectul estetic la aceste straturi ? De ce se mișcă raportul de apariție tocmai în ele ?

Răspunsul la aceasta nu mai poate fi dat aici încă o dată cu o descriere a straturilor, cum s-a întîmplat mai sus. Acum e vorba de ceea ce este principial : cum stau aceste straturi ale obiectului estetic — care se repetă cu o anumită analogie în domeniile diferite ale artelor — față de straturile ontice generale ale lumii reale ?

Pe de o parte, în adevăr, ele le amintesc foarte mult pe acestea ; pe de altă parte, ele sînt mai multe, şi ponderile cad nu atît pe distanţele mari dintre straturi, ci în parte şi pe salturi mult mai mici. Din punct de vedere estetic, întrebarea aceasta este poate fără importanţă. Ontologic, ea este de mare interes. Căci aici avem ocazia să verificăm importanţa stratificării fiinţei.

Trebuie să spunem lucrurile clar : în fond, în obiectul estetic revin aceleaşi straturi ontice care alcătuiesc şi edificiul lumii reale. Pe scurt şi simplificînd, ele sînt patru : lucrul (sensibil) — viaţa — sufletul — lumea spirituală ; numai că aici, fiecare este despicat mai departe, şi anume despicat foarte diferit în diferitele arte.

Aşa, de pildă, în pictură, deja cel mai de jos strat ontic este multiplu despicat în : 1. planul bidimensional al petelor de culoare, 2. adîncimea tridimensională a spaţiului, cu spaţiul şi lumina care apar şi 3. apariţia mişcării figurilor ; abia cu un al patrulea strat intervine apariţia vitalităţii. În pictură, tocmai straturile exterioare sînt cele mai importante. În spatele lor, abia, intervin momentele corespunzătoare straturilor ontice mai înalte : fondul sufletesc, trăsăturile de caracter, scena etc.

Este instructiv să punem în faţa picturii ceva cu totul diferit — creaţia poetică în concepţiile ei mai mari, dramă, epopee, roman. Fără îndoială, aceeaşi succesiune de straturi ontice se află şi aici la bază, dar despicarea se face altfel, şi ponderile sînt altfel distribuite. Stratul sensibil al lucrurilor nu este reprezentat aici prin nimic altceva decît prin cuvînt (vorbirea, scrisul) ; tot astfel, stratul vitalului, numai prin acela al mişcării şi mimicii (aparentă sau reală — prin actor). Stratul sufletesc se găseşte în acela al caracterului şi al reactivităţii, cel spiritual însă este larg desfăşurat în : 1. situaţie şi acţiune, 2. soartă, 3. personalitate ideală, 4. Idee generală... În acelaşi timp este ciudat că un strat parţial al spiritualului precedă chiar fondul sufletesc (este în chip manifest anterior ca plan faţă de acesta) ; lucrul ar putea ţine de felul de a vedea al omului, căruia situaţiile şi acţiunile îi sînt mai nemijlocit intuitive decît trăsăturile de caracter.

Iarăşi altfel stau lucrurile în muzică. În straturile exterioare, limita a ceea ce se poate percepe simultan sub raport acustic este repede atinsă ; dincolo de această limită se suprapun apoi unităţile muzicale mai mari, care ca atare nu mai sînt date sensibil. Abia în spatele lor apare o nouă succesiune de straturi, de alt fel, în care elementul sufletesc are de departe precădere ; dar nu lipseşte nici acolo stratul vitalului ; tot astfel, nici acela al spiritualului, care se despică mai departe.

Aici, succesiunea ontică a straturilor este lesne de recunoscut în straturile interioare. În straturile exterioare nu este atît de lesne.

Pentru acestea din urmă, cauza stă în faptul că modelarea se face într-o materie atît de diferită — şi fără pretenţia de a reprezenta. *Mutatis mutandis,* acelaşi lucru este valabil despre arhitectură, unde eterogeneitatea este şi mai grosolană.

Nu pretutindeni sînt straturile de existenţă generale ale lumii atît de lesne de recunoscut, ca în creaţia poetică ; dar în linii mari, ele pot fi totuşi identificate. Cele mai şovăelnice şi mai neregulate sînt tot straturile de prim plan ; acestea stau în adevăr atît de strict sub legea materiei estetice, încît legea ontică fundamentală a straturilor dispare în spatele particularităţii lor.

Se poate pune aici întrebarea : de ce trebuie în genere straturile ontice ale realului să revină în straturile operei de artă ? La aceasta trebuie să răspundem : fiindcă obiectele reprezentate conţin toate aceeaşi succesiune ontică de straturi — mai corect : în măsura în care se ridică în straturile mai înalte, ele păstrează totuşi într-însele pe cele inferioare (după legea potrivit căreia straturile inferioare sînt cele care susţin, cele superioare sînt cele susţinute). În artele consacrate reprezentării, aproape fiece material tematic ajunge pînă înăuntrul sferei umane ; şi deoarece omul are în sine toate cele patru straturi, acestea trebuie deci să reapară în reprezentarea umanului.

De aceea este atît de important ca artistul să nu lase la o parte nici un strat. Cînd face aceasta, el devine îndată abstract, neintuitiv, conceptual — ca poetul care psihologizează în loc să pună personajele să vorbească şi să acţioneze şi astfel să se reveleze. Noi vedem, auzim, cunoaştem în viaţă sufletul şi spiritul din jurul nostru, nu altfel decît prin mijlocirea stratului de existenţă fizic-material, de care singur sîntem legaţi direct prin simţurile noastre. Şi aşa cum în viaţă tot restul ne este dat în chip mijlocit, tot astfel şi în artă. Arta, în adevăr, se foloseşte de lucrul acesta. Acesta este sensul ontic al raportului de apariţie.

b. *Convergenţa întregii arte mari*

În acelaşi timp, ordinea în linii mari este aceea că straturile ontic superioare se află ascunse mai adînc în interiorul operei de artă şi apar numai în transparenţa straturilor exterioare. Lucrul acesta îşi are temeiul lui ontic : artele se îndreaptă spre simţuri, simţurile sînt însă legate de lucrul fizic, şi numai prin mijlocirea acestuia pot face sesizabil un conţinut ulterior. Punctul acesta de inserţie nu poate fi dat la o parte sau schimbat. Simţurile, în adevăr, nu mijlocesc direct nici elementul sufletesc, nici viaţa, ci cu desăvîrşire numai ceea ce ţine de lucruri — ceea ce aparţine domeniilor largi ale fizi-

cului. De aceea, straturile ontic mai înalte trebuie să fie cele estetic „mai adînci". Nici din acest raport nu se poate elimina nimic. El este valabil, numai cu puţine schimbări, pentru toate domeniile artei. Şi pentru frumosul uman şi pentru frumosul naturii.

Rezultă de aici ceva remarcabil. Diferite sînt pretutindeni, cum s-a văzut, straturile exterioare ; ele diferă înlăuntrul artelor mult unele de altele — aşa cum materia în care lucrează artele este fundamental diferită ; de aceasta însă sînt determinate straturile exterioare. Nu se pot modela aceleaşi forme în piatră sau în sonuri, în cuvinte sau în culori.

Strîns înrudite, în schimb, şi în mare parte chiar identice, sînt straturile interioare ultime ; ba, în parte, nici măcar ultimele, — deja în straturile medii mai adînci începe convergenţa. Lucrul acesta nu este atît de ciudat cum pare. Ultimele straturi interioare sînt cele de ordinul Ideii, şi generalul uman este tocmai ce e comun. Căci ceea ce este individual-ideal — Ideea personalităţii — este o raritate, chiar în operele mari şi adînci ale artelor (în considerare intră aici numai cele urmărind reprezentarea). Şi cînd este prezent, nu se opune niciodată universalului-ideal, ci îl scoate mai degrabă în relief prin opoziţie.

Dar şi în celelalte straturi interioare — în cele situate mai la suprafaţă — vedem aceeaşi tendinţă la identitate. Destinele omeneşti se repetă, se pot recunoaşte în cu totul alte chipuri ; caracterele umane mai ales sînt supuse unui anumit tipic, pe care îl descoperim curînd. Trăsăturile acestea comune, care se impun cu uşurinţă, sînt cele care domină aici adesea, şi faţă de care restul dispare ca fiind mai puţin important. Lucrul stă altfel în straturile interioare decît în straturile exterioare. Şi el priveşte şi artele care nu ţintesc la reprezentare, deoarece în straturile lor interioare se exprimă aceeaşi fiinţă sufletească, şi încă în şi mai mare generalitate.

Plecînd de aici, putem înţelege de ce există anumite fenomene de înrudire care se întind prin întregul domeniu al creaţiei artistice. Extraordinara diversitate a artelor, în forma de apariţie sensibilă şi apropierea de simţuri, îşi are replica ei în uniformitatea conţinuturilor ei interioare — şi acestea înţelese nu numai ca material, ci şi ca conţinut modelat.

Şi aici întîlnim un fenomen care deseori deja a izbit pe esteticieni, fără ca el să poată fi propriu-zis explicat : tocmai înrudirea întinsă între artele eterogene, ba chiar între opere de artă cu totul eterogene — cînd le înţelegem mai adînc sau alegem pe acelea aparţinînd epocilor şi maeştrilor mari şi lăsăm la o parte ce este mai mărunt.

Pe scurt şi luat cu mare prudenţă, lucrul acesta poate fi exprimat şi astfel : întreaga artă de nivel mai mic sau chiar mijlociu diferă

fără margini şi se apropie de neputinţa oricărei asemuiri ; întreaga artă cu adevărat mare, în schimb, converge şi se apropie de o identitate insesizabilă.

Convergenţa aceasta nu se exprimă în nimic altceva decît în faptul că noi simţim drept înrudit ceea ce altminteri este cu totul eterogen : Partenonul şi *Arta fugii,* plafonul Sixtinei (de pildă, în figurile de tineri şi profeţi) şi *Henric al IV-lea* al lui Shakespeare (inclusiv figura lui Falstaff), autoportretul lui Rembrandt la bătrîneţe (Amsterdam) şi Apollo de pe frontonul olimpic, *Simfonia a cincea* sau *Simfonia a şaptea* a lui Beethoven...

Nimeni nu poate spune în ce stă înrudirea acestor opere cu totul eterogene. Nu putem decît să ne raportăm la faptul că noi simţim astfel. Fireşte : *dacă* noi simţim astfel ; căci aceasta nu o fac şi nici nu sînt în stare să o facă toţi. Ci numai aceia care pătrund cu privirea pînă la limită şi la ce e mai adînc.

Superficial privit, aceste opere monumentale au foarte puţin de-a face una cu alta, ele sînt ireductibil diferite ; nu li se găseşte la început genul comun. Trebuie să pătrundem foarte adînc — atunci, fireşte, el se impune.

Lucrul acesta nu se poate arăta în mod simplu. Să luăm autoportretul lui Rembrandt la bătrîneţe : un om cu totul obişnuit — cu o privire întrucîtva stranie ; mai departe nu ajungem uşor. Ceva însă ne opreşte : un semn aparte, un stigmat, ceva de ordinul destinului răspîndit asupra întregului, de măreţie tragică ; e ca şi cum orice soartă umană s-ar oglindi în acest chip. Şi ne răsare în minte ce este şi al nostru într-însul.

Sau *Arta fugii.* Muzica poate avea cea mai adîncă transparenţă, dar numai cînd ea se înfăţişează la nivelul cel mai ridicat. Aceasta este minunea fugii lui Bach : exterior, ea este ce e mai uscat şi mai pedant ce se poate închipui în compoziţie, interior însă tot ce poate fi mai zguduitor, mai profund, ba chiar ce e mai intim şi mai puternic ca sentiment, — de ordin cu adevărat metafizic în forţa ei de a ridica pe om deasupra lui, de a-l cuprinde pînă în interior şi de a-l întoarce în sine. Ea este plină de cerinţe, este legată de condiţii pe care nu fiecare le îndeplineşte. Şi este totuşi de cea mai înaltă nemijlocire în felul de a se revela.

Aceasta e caracteristic pentru orice artă mare — pentru cea cu totul rară —, care răsare numai la o mie de ani o dată. Numai că nu fiece artă mare se închide într-un cerc atît de exclusiv ca fuga ; de aceea, ea nu este în toate domeniile atît de pregnant reliefată.

Care este explicaţia acestui fenomen ciudat ? Ea poate fi dată acum cu uşurinţă : relativ identice, sau cel puţin convergente, sînt în toate domeniile artei ultimele straturi interioare, în parte deja

cele care le sînt direct anterioare. Căci e vorba acolo pretutindeni de om ; în spatele ființei umane însă se găsește totdeauna același ceva moral-metafizic. În măsura în care deci o artă mare pătrunde pînă în aceste adîncimi și poate să le facă să apară în felul ei — și aceasta o face orice artă cu adevărat mare —, ea trebuie să fie convergent orientată cu semenele ei.

De aici impresia de înrudire strînsă, în ceea ce e cu totul eterogen. Ceea ce constituie convergența este predominanța ultimelor straturi interioare. Căci, în adevăr, întreaga succesiune de straturi mai ușoare și mai exterioare dispare în fața lor, odată ce ne-am adîncit într-însele. Și aceasta cu toată varietatea și cu tot specificul acestor straturi.

Încă ceva este legat de aceasta : convergența a ce e mai mare în orice artă mare este totodată o convergență către sublim. Căci sublimul este acel frumos în care straturile interioare au predominanță necondiționată.

Aceasta spune teoria. Să se compare sub acest raport exemplele date mai sus privind convergența : templul doric, contrapunctica lui Bach, drama shakespeariană a regilor etc. : toate sînt pure exemple ale sublimului. Și tot astfel, cazuri pure de sublim sînt profeții și adolescenții lui Michelangelo, autoportretul lui Rembrandt bătrîn, Apollo Olimpicul, simfoniile lui Beethoven.

Ceva rămîne în toate acestea enigmatic : arta mare — cu deosebire în capodoperele ei — implică totuși mai mult decît pura predominanță a straturilor interioare ultime : tocmai ca opere de artă, creațiile acestea nu pot fi desăvîrșite decît atunci cînd ele vădesc totodată, în straturile exterioare, modelarea adecvată pentru a putea revela acele profunzimi, în chip intuitiv și în figuri pline de viață.

Cum se face însă că, în operele de artă cu totul mari, forma adecvată se găsește împreună cu adîncimea Ideii ? Ca și cum ambele nu ar pretinde daruri foarte diferite din partea artistului ! Se poate pune întrebarea și astfel : de ce la maeștrii deosebit de mari, din toate artele, tehnica execuției și adîncimea cuprinsului (a Ideii) merg atît de strîns mînă în mînă ?... În timp ce la talentele de ordin inferior, ele se despart atît de lesne ? Un lucru simțim imediat : numai în încercările nedesăvîrșite, momentele acestea două se despart ; în desăvîrșire, ele nu sînt deloc două daruri diferite, ci două laturi ale unuia și aceluiași dar.

Cum se poate aceasta ? Mai simplu decît pare. În adevăr, să ne gîndim : artistul concepe ideea operei sale nu abstract, pe calea gîndirii și a conceptelor, ci în viziunea interioară ; aceasta însă este totodată proiect al modelării, pînă înăuntrul planului sensibil din

faţă. Şi trebuie să adăugăm : operele mari de artă se nasc în genere numai acolo unde aceste două laturi ale viziunii interne sînt de la început împreună şi se întregesc în chip adecvat. Lucrul acesta se întîmplă destul de rar ; şi chiar la cei mai mari maeştri nu este totdeauna îndeplinit, ci numai în cazuri particulare fericite. Este o greşeală să credem că genialitatea aceasta s-ar găsi realizată mai des. Şi noi comitem greşeala aceasta numai fiindcă sîntem prea largi în judecata noastră artistică, şi considerăm cu totul mari multe opere care nu merită nici pe departe acest nume.

c. *Dispariţia unor straturi izolate şi omiterea unora din ele*

Raportul straturilor ontice şi estetice ale obiectului — potrivit căruia este în fond vorba de aceeaşi stratificaţie, în primul caz mai strictă, în al doilea dislocată şi despicată —, nu trebuie înţeles în chip pedant. Individual, straturile nu se pot recunoaşte la prima vedere : de cele mai multe ori intervin mai multe straturi estetice în locul unuia ontic. Despicarea este cea care voalează raportul.

În orice caz, principial rămîne că aici este dat punctul de legătură între analiza categorială ontologic generală şi analiza estetică a obiectului. Ar fi cu totul fals să rupem fundamentele esteticii de acelea ale ontologiei ; ar fi cu totul contrar chiar sensului teoriei categoriilor. Aceasta nu se întinde numai la sfera reală a existenţei, ci în mod mijlocit totodată la fiece fel de sferă de apariţie.

Odată cu aceasta se ivesc anumite întrebări neaşteptate. Una dintre ele se referă la ceea ce se întîmplă cînd într-o operă de artă dispare un strat ontic. Fără îndoială, în ansamblu, raportul de apariţiune trece din strat în strat, fără salt. Se întîmplă însă — mai cu seamă în creaţia literară — ca stratul vieţii — al mişcării active şi al mimicii personajelor — să fie sărit, ca poetul să ne introducă de-a dreptul în situaţia sufletească ; la aceasta îl ispiteşte capacitatea limbii de a atinge interiorul uman chiar direct, şi anume mai mult sau mai puţin abstract-conceptual. Nu se poate nega că, în atare cazuri, transparenţa încetează. Cel puţin, ea devine uşor neintuitivă şi, astfel, neartistică. Şi mai limpede e lucrul acesta în pictură : acolo unde vitalitatea figurilor nu ajunge izbitor la apariţie, nu devin intuitive nici elementul sufletesc, caracterul şi latura morală într-însele.

Consecinţele acestea nu trebuie duse la limită. Nu înseamnă că fiece strat pentru sine ar trebui reliefat tematic. Se poate foarte bine ca o dată unul „să dispară" — pentru ochiul pătrunzător —, prin simplul fapt că transparenţa stratului imediat următor are preponderenţă şi oarecum îl „înghite". Aceasta nu înseamnă că stratul inter-

mediar ar trebui „să lipsească". Dimpotrivă, el trebuie să fie prezent, numai că el nu iese obiectiv la iveală. În orice caz, dispariţia aceasta îşi are limitele ei. De la ele încolo, ea are un efect destructiv asupra plasticităţii apariţiei.

Chiar în muzică există ceva asemănător, deşi aici nu este nimic reprezentat direct. Acesta este cazul pretutindeni unde compozitorul vrea să trezească nemijlocit efecte de ordin afectiv, fără a le face să crească organic din structura compoziţiei sonice. O atare muzică are un efect superficial şi pretenţii nejustificate.

Cel mai lesne, fireşte, lucrul acesta se întîmplă în creaţia poetică. Povestitorul vorbeşte atunci în concepte, în locul imaginilor vii intuitive. Gîndul poate fi foarte frumos exprimat, poate chiar să aibă felul său de plasticitate ; numai că aceasta nu răsare din compoziţia materialului şi este aplicată liber peste ea ; în acest fel, unitatea compoziţională fiind periclitată.

Poeţi foarte mari au căzut victimă acestui pericol : este o tentaţie pentru cel cu experienţă şi plin de idei — poate chiar foarte interesat de o concepţie asupra lumii — să facă poezie în concepte, în loc de personaje şi de scene. Exemplul cel mare aici îl constituie Goethe în faza din urmă, care, în afară de forma scurtă a creaţiei poetice, de lirică, n-a mai realizat nici o formă strictă de artă.

Exemplul acesta arată, de altfel, totodată că o considerabilă doză de cugetare, cînd ea este importantă şi forma ei proprie este severă, rămîne totuşi suportabilă. Gîndul el însuşi poate fi exprimat la rîndul lui plastic, chiar dacă imaginea nu creşte din ansamblul compoziţiei. Numai că, fireşte, unitatea întregului mai mare se pierde astfel, şi opera se apropie de o înşirare liberă de gînduri exprimate în imagini. Lucrul acesta poate merge atît de departe, încît să auzim pe autor timp îndelungat expunîndu-şi părerile — în loc să-l vedem desfăşurînd o bucată de viaţă coerentă...

Arta cu mult mai mare şi mai pură este aceea care îşi produce efectul pe calea intuiţiei şi foloseşte cuvîntul numai ca să stîrnească imaginaţia, astfel încît cititorul vede personajele umblînd şi şezînd, vorbind şi tăcînd. În privinţa aceasta, poezia nu se află, principial, în altă poziţie decît artele plastice. Numai că într-însa te poţi mai lesne înşela, lăsîndu-te prins de idee şi pierzînd astfel sensul poeziei. În anumite limite, tocmai fantezia odată stîrnită reuşeşte să sară peste spaţiul gol al straturilor omise sau doar slab indicate.

Apariţia cu adevărat intuitivă nu mai are loc atunci, e drept, — concreţiunea devine fragilă, dar nu se prăbuşeşte totul de îndată. Dimpotrivă, ceea ce altminteri urma să „apară" se poate „ghici" acum din aluzii. Şi întrucît ghicitul joacă un rol larg şi în raportul intuitiv de apariţie, cerinţa aceasta nu sparge de îndată unitatea artistică.

În orice caz, aceasta nu este cu putinţă decît cînd raportul de apariţie este, în ce priveşte restul, intact ; ceea ce înseamnă că, dincoace şi dincolo de locul rupturii, în succesiunea straturilor, el trebuie să posede forţa neîntreruptă a intuiţiei. Altfel, poezia se transformă în disertaţie, arta în exprimare conceptuală a experienţei de viaţă. Şi este binecunoscut, ce uşor se depăşeşte graniţa aceasta.

Ceea ce avem în faţa ochilor, în cazuri de acest fel, este deja un fenomen de margine al creaţiei poetice. Aici domneşte însă numai un raport de margine foarte fluid, şi despre un hotar clar, care s-ar face de îndată simţit, nu poate fi lesne vorba. Există, în adevăr, un element poetic chiar în unele expuneri ştiinţifice : cel mai puternic în expunerea istorică, dar şi în cea filosofică.

Cazul din urmă îl întîlnim aproape la toţi gînditorii mai mari. Şi, fără îndoială, nu poate fi altfel, căci filosofului nu-i ajung nicăieri conceptele pe care le găseşte : el trebuie să recurgă la imagini intuitive. Platon şi Nietzsche sînt aici doar cazuri extreme. La Hegel şi la Kant, abia dacă elementul poetic este mai mic, în fond. Lucrul acesta merge atît de departe, încît el poate ajunge pentru gînditor un pericol de a ceda jocului fanteziei.

Dar chiar dacă lăsăm la o parte aceste lucruri, care în chip manifest se găsesc dincolo de graniţa fluctuantă : chiar înăuntrul graniţei avem de-a face cu un raport de apariţie întrerupt. „Întrerupt", el este prin lacuna transparenţei, care de drept ar trebui să treacă neîntreruptă prin şirul intact al straturilor intermediare.

Numai că de aici nu urmează îndată că întregul raport de apariţie dă greş. În adevăr, aici, forţa activă de reprezentare sare peste spaţiul gol ; prea mult sîntem de altfel deprinşi în viaţă cu astfel de lacune — sîntem chiar adaptaţi la intervenţia lor. Şi uşor, fără efort, se declanşează în fantezie aparatul de întregire, care are totdeauna pregătite o mulţime de forme.

În anumite cazuri, sărirea unui strat constituie un artificiu particular în creaţia poetică : ea provoacă astfel participarea sintetică cea mai puternică a fanteziei cititorului ; acesta resimte cerinţa ca o stimulare şi poate creşte interior printr-însa.

d. *Două feluri de limită în capacitatea artistică*

În legătură cu aceste consideraţii se află întrebarea privitoare la limitele capacităţii artistice. Ce ştim noi despre ele ? Dacă ne gîndim precis, trebuie să mărturisim că ştim foarte puţin. Căci lipsa unei anumite înzestrări, sau a unor anumite însuşiri ale caracterului, nu

spune aici nimic ce n-am ştiut, sau ce n-am înţeles deja prin „talent". Mai degrabă trebuie să ne referim la condiţii obiective.

Se poate spune totuşi ceva foarte precis, pe baza perspectivei straturilor : eşecul unei opere create, în faţa pretenţiei pe care o ridică, ţine totdeauna de dispariţia relativă a unui strat intermediar, sau de o lipsă a planului real din faţă. Niciodată nu ţine de lipsa unui strat mai adînc. Întreruperea succesiunii straturilor înaintea ultimelor straturi posibile nu este artistic o greşeală sau un defect, ea înseamnă doar împingerea operei de artă într-un gen mai uşor sau mai superficial şi astfel renunţarea la o adîncime mai mare. Pînă la sublim, o atare operă nu se poate înălţa, desigur însă pînă la toate gradele graţiosului, comicului şi frumosului în genere ; aşa cum vedem în orice artă uşoară, în măsura în care ea are nivel. Fireşte, arta uşoară e înclinată în orice domeniu să îşi piardă nivelul.

De ce înclină ea spre aceasta ? Fiindcă straturile mai adînci sînt cele care reţin pe creator cel mai strîns alături de temele sale înalte ; ele pretind în chip imperativ stricteţea formei, a unităţii, a raportului de apariţie, în timp ce straturile exterioare lasă loc larg şi pot acţiona şi pentru sine. La cele mai înalte grade ale frumosului — cele care converg către sublim —, operele acestea nu pot ajunge. Dar aceasta nici nu se poate cere de la orice fel de artă. (Să ne amintim aici de cele spuse în cap. 18 c privitor la arta de suprafaţă şi la arta adîncă.)

În timp ce, astfel, lipsa ultimelor straturi interioare se împacă foarte bine cu o valoare estetică, o lipsă în planul din faţă şi în straturile exterioare apropiate este o lipsă a concreţiunii, a intuitivităţii, a vitalităţii ; se poate spune de asemenea că este o lipsă de transparenţă. Prin aceasta, ea lezează însuşi raportul de apariţie, îl turbură şi îl întrerupe. Lipsa în straturile exterioare este sau lipsă de frumuseţe, sau semnul că nu este vorba de un obiect estetic.

Limitele capacităţii artistice se află, văzute de aici, pe două laturi opuse : 1. în platitudine — cînd straturilor interioare le lipseşte ponderea. În acest caz încetează doar efectul mai adînc, nu farmecul estetic în genere ; lipsesc măreţia şi apropierea de sublim, dar nicidecum graţia, farmecul, drăgălăşenia, vraja, ba nici măcar candoarea senină ; 2. în caracterul neintuitiv — cînd straturile exterioare prezintă lipsuri în modelare, sau cînd lipseşte prea mult dintr-unul. Acesta este adevăratul eşec al meşteşugului artistic, căderea în abstract sau în veleitate (fără capacitate). Aici intră toate lucrările prost făcute, aproape orice diletantism (în sensul rău) şi, în cazul extrem, prostul-gust.

În adevăr, în ce constă lucrul prost făcut ? În faptul că cineva nu poate exprima ce are în minte, dar caută totuşi să-l ducă la capăt

cu mijloace nepotrivite sau insuficiente — cu deosebire atunci cînd aceasta se întîmplă în mod naiv, cînd deci cel care modelează nu bagă de seamă ce rezultate pregătește...

Esența artei, ca adevărată „putință de creație", constă tocmai în faptul că creatorul, cu siguranță de somnambul, recurge la singurul mijloc potrivit, că forma după care se străduie el o și găsește. El poate să o caute în luptă chinuitoare și în încercări îndelungate, totuși ea trebuie să fie în cele din urmă astfel încît, odată ce a găsit-o, el să fie sigur de ea, adică să o recunoască, cu siguranță intuitivă, ca fiind cea adecvată.

În același timp trebuie să ne mai lămurim un lucru. Desăvîrșire absolută în atingerea țintei artistic urmărite nu trebuie să admitem decît în cazurile cele mai rare. Fără îndoială, capacitatea artistului crește odată cu temele sale mai mari. Dar pe ambele laturi — aceea a adîncimii ca și acea a intuiției —, limitele îi rămîn inerente. Luînd lucrurile practic, în arte, ca în orice operă omenească, avem de-a face cu lucruri nedesăvîrșite, — dacă voiți, cu teme care n-au fost atinse.

A înțelege lucrul acesta este important, în ambele privințe.

1. Există o conștiință clară la artistul creator, care răspunde acestui raport : o recunoaștere critică a multor imperfecțiuni și nereușite, o conștiință adesea chinuitoare de a nu putea face mai bine, o vedere a distanței între viziune sau vis și realizare. În ansamblu vom putea spune : cu cît este mai mare artistul, cu atît este mai puternică această conștiință a eșuării — chiar pentru motivul că țintele sale se află mai sus. Și fiindcă artistul mai mare este cel care poate realiza mai mult, vom putea deci spune mai departe : cu cît mai măreață este capacitatea lui, cu atît mai puternică este și conștiința neputinței sale.

Aici trebuie căutat și motivul pentru care creatorul este atît de sensibil la critica străină : tocmai fiindcă el însuși știe mult mai bine ce nu este cu adevărat reușit ; el simte nevoia pasionantă să se vadă recunoscut și înțeles cel puțin în ceea ce a urmărit. Criticul neînțelegător face tocmai contrariul : el respinge chiar ceea ce e reușit — întrucît nu vede încotro ținteа și ce trebuia de fapt să reușească aici. În felul acesta, el atinge punctul dureros.

2. Există însă la cel ce contemplă și fenomenul invers : o presimțire a adevăratei părți de nereușită și, rezultînd de aici, intuirea vizionară a țintei voite și căutate. Pentru atitudinea aceasta a contemplatorului, lipsurile operei nu sînt pure *negativa (modi deficientes)*, ci puncte de inserție eminent afirmative ale propriilor lui forțe activ artistice. Acestea nu e nevoie să fie educate artistic, nici nu trebuie să devină ele însele autonom creatoare ; ajunge ca ele să fie active

în sensul recreării interioare, lăsîndu-se conduse de ceea ce este sensibil dat, şi să ajungă astfel la culmea concepţiei originare a artistului.

Aceasta se poate numi modul mai înalt de a gusta o mare operă de artă. Lipsa este resimţită atît de puternic, încît ea devine stimulent pozitiv. Şi spectatorul gustă, fără să bănuiască cît de activ devine astfel, totodată propria sa participare activă. El tinde să devină colaboratorul care desăvîrşeşte ceea ce e nedesăvîrşit — în felul în care actorul se ridică la o colaborare cu poetul în capodopera acestuia.

CAPITOLUL 42. CU PRIVIRE LA ISTORICITATEA ARTELOR

a. *Stabilitatea istorică şi variabilitatea artei mari*

După ce caractere cunoaştem „arta mare“ ? — Întrebare fără rost ! Resimţim lucrul acesta cu covîrşitoare nemijlocire — sau nu îl resimţim. — În cazul din urmă nu posedăm organul necesar, şi atunci nu este nevoie nici de ştiinţă, întrucît nici o ştiinţă nu poate înlocui organul, şi sîntem în orice caz excluşi de la înţelegerea ei. Totuşi, întrebarea păstrează un sens, cînd o înţelegem în mod obiectiv — nu pentru uzul practic, ci ca întrebare privitoare la trăsăturile exterioare esenţiale ale „artei mari“. Presupoziţia este că drept trăsătură interioară esenţială trebuie socotite predominarea straturilor ultime interioare şi adecvaţia transparenţei în straturile exterioare.

Un semn esenţial exterior a fost atins în capitolul precedent. El constă în fenomenul convergenţei : în acelaşi timp, în chip caracteristic, focarul acestei convergenţe cade în domeniul sublimului. Dar caracterul acesta presupune o sensibilitate artistică foarte rafinată. Ar fi ciudat să nu existe şi altele, mai lesne de sesizat.

Natural, există astfel de caractere. Dar ele se găsesc acolo unde nu le-am fi bănuit. Cel mai important din ele se găseşte în domeniul istoricităţii operelor de artă. Remarcabil este, în adevăr, că operele artei celei mai mari nu coboară în cursul istoriei şi nu îşi pierd cu timpul răsunetul, ci se înalţă. Înălţarea aceasta înseamnă că ele nu reţin numai, într-însele, spiritul obiectiv viu în mod constant, ci îl şi fertilizează şi îl fac capabil de interpretare mereu nouă ; în felul acesta, ele însele, operele, dau altor timpuri mereu altceva şi ceva nou. Ele se dovedesc a fi inepuizabile.

Astfel se înalţă figurile mari ale creaţiei poetice : eroii epopeii antice, figurile marilor romane şi ale dramei ! Personajele lui Eschil şi Sofocle, ale lui Shakespeare şi Schiller dovedesc această ascensiune. Ele parcurg epocile şi sînt reprezentate pe scenă potrivit unui „gust“ mereu înnoit. Nu are importanţă aici dacă poetul le-a gîndit exact în acest fel sau nu ; ele au crescut de mult peste limitele lui şi peste

cadrul îngust al timpului său. Important e numai faptul că ele au mereu ceva nou de spus, că ele nu sînt epuizate de un singur timp.

A fost mai sus vorba de felul cum toate obiectivaţiile care îşi au detaliul lor complet nu în sine, ci afară din sine, coboară în cursul istoriei. Astfel coboară conceptele, deoarece ele nu sînt vii decît atîta timp cît sînt umplute cu intuiţie — şi sînt umplute de oricine gîndeşte, cu acelaşi conţinut intuitiv deplin.

Conţinutul acesta, în adevăr, nu se află în ele, ci afară din ele, de cele mai multe ori în conexiunile unei teorii întregi (adică, exact vorbind : într-o viziune globală) ; aceasta, ea însăşi, constă însă într-un întreg sistem de concepte, judecăţi etc. Dintr-un astfel de sistem de concepte îşi primeşte conceptul individual viaţa sa, sensul şi cuprinsul ; dacă este smuls dintr-însul, el este gol de conţinut, şi sensul lui nu mai poate fi stabilit. El nu poate fi restabilit decît prin întoarcerea înapoi la sistemul de concepte în care s-a dezvoltat.

Nu poate să se înalţe decît ceea ce îşi are întregul său cuprins în sine ; şi aceasta înseamnă, ceea ce are în sine nu numai legea formei sale, ci şi detaliul şi diversitatea sa interioară. Numai astfel e cu putinţă ca figurile unei opere poetice să permită mereu o nouă înţelegere, aşadar să ofere posibilităţi concrete de tălmăcire ; ca o operă muzicală să primească o interpretare mereu nouă, şi în felul acesta să crească dincolo de sine ; ca o pictură să spună unor timpuri noi lucruri mereu noi ; ca un monument să vorbească altor şi altor oameni, într-un limbaj sublim mereu nou.

Lucrul acesta nu poate fi valabil decît despre opere artistice cu totul mari. Numai ele au în sine totul, detaliul ca şi legitatea formei. Operele mai mărunte nu rezistă la schimbările spiritului în cursul istoriei. Avem aici un criteriu adevărat al „artei mari". Lucrul acesta are practic importanţă. Căci nu totdeauna recunoaşte individul, de la sine, în sentimentul său valoric autonom, ce este cu adevărat deasupra oricărei comparaţii.

Cu aceasta am atins un punct în care viaţa şi arta se arată a fi în modul cel mai strîns solidare : anume viaţa spirituală istorică şi arta condiţionată istoric a unei epoci, — cu orientarea respectivă a preferinţelor ei, cu gustul ei, ţintele ei şi stilul ei.

Lucrul acesta nu este în sine straniu : arta vine din viaţă şi tinde iarăşi înapoi spre viaţă, ca tot ce ţine de spiritul obiectivat. Ea nu se poate depărta niciodată mult de viaţă, deşi pare să se împotrivească vieţii şi să se izoleze. Curios este însă că tocmai ce este artistic mai înalt se dovedeşte a fi totodată ce e mai puternic în ordinea istorică. Ar trebui, potrivit acelei tendinţe de izolare, să se presupună inversul. Şi în ce priveşte această tendinţă, ea se află în chip manifest deja în desprinderea operei de artă individuale din conexiunea vieţii.

Tocmai aceasta însă este marea eroare : noi resimţim acea desprindere şi ca spectatori, în propriul nostru eu ; opera ne smulge înăuntrul lumii ei, în alt spaţiu şi în alt timp, în alt curs de evenimente şi în altă viaţă, şi de aceea noi credem că ea ne smulge în genere afară din viaţa reală, că ea însăşi aparţine unei cu totul alte lumi. În realitate nu sîntem smulşi decît din clipa particulară, dintr-un punct al conexiunii reale. Vieţii, noi continuăm să-i aparţinem, chiar în extaz. Altfel, pretenţia operei de artă la adevăr de viaţă nu ar avea nici un sens.

Ascensiunea unor opere de artă mari, în cursul timpurilor, este semnul fără echivoc că înrădăcinarea artei în viaţa istorică este esenţială pentru artă ; totodată însă şi că este esenţială pentru viaţă. De fapt, în acest mare fenomen, arta dă înapoi vieţii însutit ceea ce primise de la ea. Deşi în fiece mare epocă a artei numai puţine opere ating această înălţime, iar toate celelalte cad şi sporesc grămada de deşeuri a istoriei, totuşi aceste foarte puţine opere mari sînt cu totul suficiente ca să plătească datoria artei către viaţa istorică.

Încă un lucru trebuie să-l mai spunem în această legătură : anume că în „ascensiunea" istorică a marilor capodopere, momentul nedesăvîrşirii joacă un rol cu totul afirmativ. Am mai văzut deja o întoarcere asemănătoare spre pozitiv, mai sus ; cea de acum nu poate fi deci mai uimitoare. Totuşi, altul este rolul de care este vorba aici.

Nedesăvîrşirea operelor mari nu constă într-o greşeală sau într-o rătăcire, ci mai mult într-o anumită nedeterminare şi generalitate, care pretinde întregirea şi împlinirea intuitivă a lor de către fantezia contemporanului, a actorului sau a interpretului. Operele mari de artă sînt fixate numai în anumite contururi mari ; ele trebuie, pentru a ni le însuşi, să fie imaginate, pictate, compuse pînă la capăt. Indiferent dacă aceasta se înfăptuieşte în pura intuire vizuală, în ascultare şi lectură, sau în reprezentarea mimică, în reproducerea muzicală etc.

Participarea aceasta eminent activă a celui care le receptează îl smulge dincolo de pura recepţie. Se înţelege, numai dacă el satisface condiţiile prealabile. De altfel, la nivelul acestora poate ajunge chiar o întreagă generaţie, cînd ea se găseşte de timpuriu sub ponderea cerinţelor pe care i le pune o operă mare. Clar este că, în aceste împrejurări tocmai, un anumit fel — sau, ar trebui să spunem, un anumit „grad" — de inadecvare este în avantajul operei de artă însăşi : nu este în dezavantajul, ci în avantajul ei faptul că rămîne totdeauna ceva de dus pînă la capăt, de întregit, în ea. Aceasta ţine oamenii, ţine epoci întregi sub vrajă...

b. *Tendința de întoarcere înapoi spre viață. Înlănțuire și fecundare*

De aceste lucruri atîrnă funcția pe care artele și viața estetică în genere o au în istorie. Nu este vorba aici numai de temele cele mai înalte care pot reveni unei arte deosebit de mari, de conducere și îndrumare spirituală, de făurire de idealuri, de revelație plastică și educație etică a epocilor. E vorba și de factori mai lipsiți de importanță, care, fiindcă sînt totdeauna prezenți și sînt inerenți și unor creații de a doua mărime, atîrnă greu în cîntar. Căci orice bun spiritual obiectivat tinde să se întoarcă în viață. Aceasta este o urmare a legăturii sale de o materie stabilă.

De ce tinde să se întoarcă, nu este deci un mister. Să ne amintim de raportul cu trei termeni: totdeauna, alături de materie și de modelare există și un alt treilea termen: spiritul care intuiește, spiritul viu — indiferent dacă el intervine în individ, ca spirit personal, sau în epocă, social, ca spirit obiectiv. Acesta se transformă, este mereu altul, și după cum el îndeplinește sau nu condițiile viziunii specifice, opera de artă există pentru el, sau nu există. Întrucît însă existența unei obiectivații în genere nu poate fi decît „pentru" cineva, se poate spune tot astfel: după cum opera de artă există în genere, sau ea nu există.

Ciudățenia istorică este aici existența intermitentă în timp, lacunară, a unor opere de artă: acum ele au dispărut de pe pămînt și numai „planurile din față", care țin de realitatea lucrurilor, se mai strecoară prin muzee și în biblioteci, acum dimpotrivă, ele sînt cu totul prezente și se afirmă ca foarte actuale, — totul după cum spiritul receptor adecvat există sau nu există. Ele nu vin cînd le chemăm, totuși există un fel de atotprezență într-însele: ele „așteaptă" — oarecum dincolo de viața spirituală curentă — apariția spiritului adecvat; cînd acesta intră în scenă, sînt și ele iarăși aici, înviate, „renăscute".

Întrucît spiritul viu este mobil și, acolo unde el ajunge la înflorire supremă, dobîndește totdeauna din nou organul viziunii specific artistice, de aceea există tot astfel, mereu din nou, renașteri ale artei trecute. Sau, exprimat invers: de aceea există mereu din nou reîntoarcere a artei la viață.

De această reîntoarcere pot fi legate efecte foarte diferite. Bunul spiritual al trecutului poate fecunda, poate trezi forțe somnolente și să le provoace la acțiune autonomă; el poate însă și să pună spiritul viu în lanțuri și oarecum să-l paralizeze. Primul efect are loc în adevăratele renașteri, ultimul acolo unde o cultură mai tînără, încă nedezvoltată, este covîrșită de una mai veche, ajunsă la înaltă maturitate. Așa, de pildă, altădată, poezia romană a fost covîrșită

de cea greacă ; tot astfel, cultura germanică de cea romană tîrzie. Se vede că lucrul acesta nu se referă numai la artele singure ; el este valabil pentru întreaga viaţă spirituală, şi este mai lesne de văzut în arte, numai din pricină că operele lor rămîn ca mărturii ale procesului, în toate fazele lui.

De fapt, însă, cele două feluri de înrîurire nu se mărginesc la fenomene atît de eclatante. Dimpotrivă, există atît descătuşare cît şi încătuşare, la o scară mai mică, totdeauna şi pretutindeni. Oriunde pulsul unei arte este viu, aceasta este în luptă cu forme moştenite, pentru a se libera ; totuşi, în acelaşi timp, ea îşi îndreaptă ochii spre modele mari, deoarece ea nu se poate lipsi de stimulente.

În acelaşi timp este foarte izbitor să vedem că cea mai puternică încătuşare pleacă totdeauna de la arta minoră, şi nu de la cea foarte mare. Şi cînd apoi începe reacţia îndreptăţită, cînd spiritul viu se apără de lanţuri şi caută să le lepede, atunci el nu se întoarce de regulă împotriva a ceea ce e cu adevărat mare şi covîrşitor, ci împotriva mulţimii enorme a ceea ce e de valoare mai mică sau mijlocie. Căci nu ce e mare, ci numai ce e mediocru este apăsător, — deşi influenţa spirituală care porneşte de la ce e mare este în fond mai importantă.

De ce stau lucrurile astfel pare la prima vedere de nepătruns ; şi aproape am fi tentaţi să credem aici în intervenţia unor puteri providenţiale în istoria spiritului, care păzesc milostiv pe om de nesfîrşite rătăciri. În realitate, lucrurile stau mai simplu.

Preponderenţa marii mulţimi de producţiuni de calitate inferioară subzistă cu deosebire pentru propriul lor timp : într-însa se îngrămădesc talente mari şi mici, şi este greu pentru contemporan să le distingă, întrucît el are de luptat cu multe noutăţi pe care, ca profan, nu le poate urmări. Nimeni, nici chiar cunoscătorul nu vede la prima privire unde duce o direcţie nouă ; el trebuie să aştepte, să se iniţieze în ea, să înveţe din nou şi altfel, şi deseori nu îi ajunge viaţa întreagă ca să o scoată la capăt.

Lucrurile stau altfel cînd au trecut generaţii peste ele. Acestea au făcut munca de alegere, mulţimea operelor de valoare mai mică a dispărut, nu mai este cunoscută, nu mai este nevoie de o confruntare cu ele... Ce a rămas sînt operele mari care s-au impus. Nu este nevoie să fie singure cele mai mari ; mai rămîne totdeauna cîte un obiect care provoacă opoziţie. Predomină totuşi forţele liberatoare asupra celor care înlănţuiesc, în bunurile spirituale transmise.

Dacă ne întrebăm însă, ce înseamnă că tocmai operele mari au dăinuit, răspunsul trebuie să fie : aceasta înseamnă tocmai că ele exercită o acţiune constantă de stimulare, de antrenare şi îndrumare, dar ele nu încătuşează. Şi ele nu „încătuşează“, fiindcă ele nu leagă

producţia proprie a celui care le preia, de detalii determinate, nu fixează modelarea în straturile exterioare, ci o liberează. Influenţa lor determinantă este în genere mai mult una de adîncime ; şi tehnica unei arte poate, fără îndoială, să cîştige în contactul cu ele, ca reprezentînd o cerinţă mai înaltă, dar nu să se lase apăsată, ca de o regulă pedantă.

Cu aceasta se găseşte în cea mai strînsă legătura faptul că autoritatea unei opere creşte considerabil cu vîrsta istorică a acesteia. Vîrsta însă o resimţim într-însa ca aureolă venerabilă, şi prin aceasta nu înţelegem decît forţa covîrşitoare a influenţei pe care i-o recunoaştem. Arta foarte mare exercită totdeauna acţiunea cea mai puternică atunci cînd a ajuns de mult „istorică". Operele şi personajele ei au devenit atunci un mit, care constituie oarecum o lume pentru sine. Chiar persoana creatorului poate deveni mit. Ambele însă sînt astfel transformate de spiritul viu în altceva.

c. *Despre viaţa în Idee*

Este o părere răspîndită şi ajunsă legendară că există o „viaţă în Idee", care face pe artist capabil să „creeze", dar şi pe cel ce contemplă să recepteze just. Gîndul acesta se îndreaptă totdeauna către arta mare, relativ rară, care mişcă lumea, nu la marele număr de realizări mai mărunte. Acestora, în adevăr, li se refuză naşterea din Idee, celor dintîi ea li se atribuie. Ambele lucruri au loc fără cea mai mică orientare asupra chestiunii, ce înseamnă aici „Idee". Ce importanţă are ea în realitate ?

Există, fără îndoială, o „viaţă în Idee" — mai corect, poate, o creaţie dinăuntrul Ideii. Dar ea nu este ceea ce îşi reprezintă idealiştii printr-însa ; şi ea nu priveşte întreaga artă, ci numai arta mare. Căci nu este vorba aici de viziune a Ideilor — nici de cea platonică, nici dea cea fenomenologică —, nici de o sesizare a „Ideii unice" în sensul lui Hegel — ceea ce ar presupune întreaga lui metafizică a spiritului —, ci de ceva cu totul diferit.

Acest lucru diferit este viziunea activ-creatoare, sintetic modelatoare, a ceva care se află deasupra a tot ce există. O viziune deci care nu mai are de-a face cu sesizarea a ceva existent, ci introduce oarecum non-existentul — adică ceea ce n-a existat niciodată — în lume.

Felul acesta de viziune nu este propriu, fără îndoială, numai artistului. Şi omul etic îl realizează, politicianul care îşi propune ţeluri mari pentru viitor, ba, pe picior mai mic, oricine acţionează şi lu-

crează. Numai că aceştia toţi sînt împovăraţi cu realizarea viziunii şi trebuie să se cheltuiască muncind pentru ea.

Artistul nu are nevoie de aceasta. El în genere nu realizează, el face numai să apară, reprezintă. De aceea, el are acel alt fel de libertate, care stăruie cu drept asupra posibilităţii pure, fără necesitate şi fără lungile lanţuri reale de condiţionări.

Dar nu numai prin aceasta e în avantaj artistul faţă de omul de practică a vieţii. El are în plus cu totul alt dar : el poate arăta intuitiv şi obiectiv cum e alcătuită Ideea sesizată. Aceasta este caracteristica sa cea mai proprie, pe care el nu o împarte cu nimeni altul. O „viaţă în Idee" duce omul etic nu mai puţin decît el, tot astfel omul politic, omul de acţiune practică de orice fel, în măsura în care el priveşte dincolo de ceea ce e dat. Dar ei toţi nu pot împărtăşi ceea ce au intuit în Idee, nu îl pot face concret vizibil şi palpabil, şi astfel să facă din el un factor determinant al vieţii. Singur artistul poate face aceasta ; întrucît el îl „face să apară", viu şi fierbinte, şi prin aceasta convingător, deşi el rămîne ireal. Artistul singur poate ceea ce, potrivit credinţei credincioşilor, altfel numai Dumnezeu poate : să reveleze.

Nu viaţa în Idee o are el pentru sine singur, în schimb însă el are, plecînd de la această viaţă, forţa de a interveni în viaţa reală a oamenilor, de a le ţine în faţa ochilor o lumină şi o imagine care le arată ce trebuie să facă şi cum trebuie să fie. Artistul nu face aceasta pronunţînd un „trebuie", ci sădind în inima oamenilor o nostalgie care nu le mai dă drumul.

Ne lovim aici iarăşi de darul profetic în artist, de acel *vates* din poet, de rolul de conducător etic şi de purtător de Idei într-însul. El însuşi nu este nevoie să o ştie. El trebuie numai să fie astfel încît Ideea intuită să acţioneze prin întreaga sa creaţie.

Străbaterea privirii, prin multiplicitatea straturilor şi varietatea conţinutului, pînă la Idee, este revelaţia pe care o înfăptuieşte artistul. Străbaterea aceasta a privirii este identică, în adevăr, cu adîncimea transparenţei mulţimii de straturi, care ici şi colo ajunge în opere mari la reuşită. Căci tocmai în ele ea merge pînă la ultimul strat, şi ceea ce se află într-însul apare viu în figurile intuite.

Printre treptele variate ale frumosului, fără îndoială, numai cele mai înalte posedă această adîncime a transparenţei. Lucrul acesta nu trebuie să-l înţelegem doar cu referire la conţinut. Căci tocmai aici se pun formei straturilor exterioare cerinţele cele mai mari : acestea trebuie într-adevăr să posede transparenţa cea mai înaltă, ele trebuind să săvîrşească ceea ce altfel nimic în lume nu poate săvîrşi : să ne facă să vedem pentru prima dată aceea ce n-a existat

vreodată, şi anume chiar dacă în sine el este ceva ce nu poate fi spus.

În faţa mărimii acestei sarcini, cei mai mulţi artişti dau greş. Ei nu sînt, cei mai mulţi, în adevăr vizionari şi purtători de Idei. Trebuie însă să spunem că ei dau greş de cele mai multe ori şi atunci cînd ei posedă înălţimea etică şi previziunea profetică, aşadar cînd sînt purtători de Idei. Se mai cere în adevăr încă altceva : putinţa de a indica, adîncimea transparenţei, intuitivitatea apariţiei. Este adevărat, arta cea mai mare ştie să le reunească în adecvaţie uimitoare ; există totuşi multă artă profetică lipsită de cealaltă latură, care deci nu este capabilă să prezinte ideile sale intuitiv. În punctul acesta, de ex., Nietzsche nu a reuşit, ca poet : el a putut, fără îndoială, să intuiască noul său ideal al omului şi să-l iubească, dar nu a putut să-l obiectiveze intuitiv şi plastic. Şi de aceea el a rămas, cu toate formulele izbitoare pe care le-a acumulat, suspendat pe jumătate în abstracţie.

d. *Elementul creator în om*

Consideraţiile din urmă privesc iarăşi elementul creator în om. Omul, e adevărat, este, în mic, pretutindeni practic creator — în orice „muncă", în orice activitate, în orice ţintă pe care şi-o pune şi pe care o urmăreşte. Aici însă este vorba de capacitatea sa creatoare în stil mai mare, de acţiune istorică îndreptată spre viitorul îndepărtat, de marea aventură în care omul se pune pe sine însuşi în joc — şi se poate pierde la joc. În această luptă creatoare, în această creaţie de sine a omului, revelaţia artistului îşi joacă rolul ei foarte determinat şi de neînlocuit.

Este important să fim clarificaţi asupra faptului că funcţia aceasta creatoare în istorie este pur practică — în sens larg, etică — şi nu coincide deloc cu creaţia artistului. Legătura între ea şi artist este mai degrabă aceea dintre scop şi mijloc ; totuşi, raportul nu este în felul că mijlocul s-ar reduce la înfăptuirea scopului ; el rămîne dimpotrivă independent, aşa cum el nici nu este gîndit şi născocit în scopul istoriei. Pentru a lămuri acest raport, trebuie să ne întoarcem mai departe înapoi pînă la genurile creativităţii în genere, pe care le cunoaştem.

Cunoaştem mai întîi două specii de creativitate în lume. Ele sînt atît de deosebite, încît nu pot fi comparate ; şi ele sînt iarăşi atît de asemănătoare una cu alta, încît s-a făcut adesea încercarea filosofică de a le reduce una la alta : una este creativitatea în natură — fără conştiinţă, fără ţintă, un impuls obscur, dar mînînd în

chip nestăpînit în sus, în domeniul formelor posibile ; în realitate fără nici o „tendință", fără voință, împins numai de concurența ființelor vii și de selecția dură ; cealaltă este creativitatea omului. Ea este în întregime contrariul celeilalte, acționează potrivit unui scop, în mod conștient, voluntar, este mobilă în alegerea direcțiilor și a scopurilor pe care și le propune, dar foarte limitată, așa cum prevederea omului este limitată ; în timp ce natura „creează" fără margini înainte.

În ce privește reducerile lor una la alta, ambele sînt la îndemînă. Se substituie în chip simplu naturii o schemă mărită de teleologie „umană", se denumește Dumnezeu, demiurg, providență, și se reduce astfel „creația" naturii la aceea a omului. Imaginea lumii devine astfel inevitabil antropomorfă. Sau creația conștientă a omului, dirijată de scopuri, se înglobează înăuntrul procesului naturii și se înțelege ca proces parțial al lui ; atunci, punerea de scopuri devine ceva secundar, determinat deja de motive care își au rădăcina în ființa naturală a omului. În cazul acesta, specificul determinației decurgînd din voința omenească este suspendat, și odată cu el particularitatea ființei umane însăși.

Ambele reduceri le putem lăsa aici la o parte. Se vede chiar exterior că ele sînt unilaterale ; pe deasupra, amîndouă contrazic legile categoriale : prima pe aceea a „forței", a doua pe aceea a „libertății". Important este, dimpotrivă, că cele două feluri de creativitate sînt fundamental diferite și nu se pot reduce unul la altul : omul în creația lui este activ în mod conștient, în timp ce natura, deși este infinit mai puternică și în multe privințe mai „inventivă", creează dimpotrivă prin impulsie oarbă.

Virtutea creatoare a omului devine actuală pretutindeni în viața practică. În toate domeniile activității sale, spiritul, folosind forțele naturii, înfăptuiește sinteze noi, cum nu cunoaște natura : în prelucrarea exterioară a lucrurilor (materialelor) pentru scopurile sale, în chimia sintetică, în tehnică, în încrucișarea și selecția plantelor și animalelor, în formarea și educarea semenilor, în dirijarea procesului istoric — atîta cît reușește.

Totuși, puterea de creație a omului, în domeniile actualității vieții nu se găsește încă în forma ei cea mai înaltă. Aceasta începe abia acolo unde nu mai este vorba de creație a ceva real, ci numai de pură aducere la apariție. Forma estetică a creației în om este superioară tuturor celorlalte forme de creație, prin aceea că ea nu are nevoie să realizeze aceea ce creează în viziune.

Aceasta este marea, unica libertate, în felul ei, a celui ce intuiește și creează artistic. Ea seamănă cu o mișcare în spațiul fără aer, lipsită de rezistență — și, în adevăr, reprezentarea artistică se mișcă

în „de-realizare". Aici abia ajungem la sensul adevărat al acestui cuvînt, care înseamnă o îndepărtare de existenţa reală — în opoziţie faţă de „realizare", care exprimă străduinţa spre ea.

Ciudat este tocmai că aceasta nu duce la o îndepărtare de viaţa reală, că, dimpotrivă, de la această creaţie plutind în nereal conduc firele unei determinaţii infinit de fine înapoi în viaţa reală, şi anume în viaţa de stil mare, în viaţa istorică.

Forţa aceasta este o forţă pur spirituală, forţa de a lumina şi de a convinge, acolo înainte de toate unde nici o demonstraţie şi nici o filosofare n-ar convinge omul ; ba chiar puterea de a opri privirea la ceea ce este intuit — în imagine platonică : de a săvîrşi acea μεταστροφή.* Căci acesta este lucrul hotărîtor. Şi de aceea, în viaţa omului, depinde atît de mult ca, alături de orice actualitate, el să ducă şi o „viaţă în Idee". El poate face aceasta deoarece este stăpîn pe viziunea artistică.

* Răsturnare de situaţie (*n.r.*).

POSTFAȚĂ

Prima schițare completă a Esteticii, *Nicolai Hartmann a scris-o în vara anului 1945, la Potsdam-Babelsberg. A început redactarea la 9 martie și a încheiat-o la 11 septembrie. Era în vremea distrugerii Potsdamului, a împresurării și cuceririi Berlinului, vreme de foamete generală, de nesiguranță și de haos. Desprinderea completă de lumea exterioară era, pe de altă parte, favorabilă concentrării în muncă. În mijlocul acestei prăbușiri și-a scris zi de zi paginile sale.*

Manuscrisul terminat a servit de bază, la Göttingen, primelor prelegeri în iarna anului 1945/46, și a fost prelucrat cu această ocazie încă o dată. Potrivit ordinii de lucru practicată de el în tot lungul vieții, după o pauză trebuia să urmeze o a doua redactare, care să ducă la forma destinată tiparului. Primii ani de după război au fost pentru el plini de o atît de mare afluență de sarcini și de poveri noi, încît munca aceasta n-a putut fi începută înainte de primăvara anului 1950; și în vara acestui an a mai purtat în plus sarcina prelucrării din nou a cursului paralel de logică, — prelucrare necesară, după ce toate manuscrisele prelegerilor îi fuseseră arse.

Nicolai Hartmann nu a mai putut termina redactarea definitivă a Esteticii. *Ea se întrerupe la cuvintele titlului «Ideile în creația poetică», de la pagina 202. Prin urmare, o treime a lucrării se găsește în forma destinată de autorul însuși pentru publicare. De la pagina 202 înainte urmează tipărirea primei versiuni, care, atît cît putem compara cele două redactări, nu prezintă decît mici abateri.*

Editoarea mulțumește cu deosebire d-lui Prof. Dr. Heinz Heimsoeth, pentru ajutorul pe care i l-a dat la revizuirea și confruntarea manuscrisului în vederea tiparului.

FRIDA HARTMANN

Göttingen, iunie 1953

CUPRINSUL

Nicolai Hartmann și estetica modernă V

INTRODUCERE

1. Atitudine estetică și cunoaștere estetică 3
2. Legile frumosului și cunoașterea lor 5
3. Frumosul ca obiect universal al esteticii 7
4. Act și obiect estetic. Analiză împătrită 10
5. Desprindere de viață și legătură cu viața 13
6. Formă și conținut. Materie și material artistic . . . 15
7. Intuiție, plăcere și apreciere estetică; productivitate 19
8. Frumosul naturii, frumosul uman, frumosul artei . . 23
9. Metafizica idealistă a frumosului. Intelectualism și orientare către materie 26
10. Estetica formei și a expresiei 29
11. Estetica psihologică și fenomenologică 32
12. Modul de ființare și structura obiectului estetic . . . 36
13. Realitate și aparență. Derealizare și apariție 40
14. Imitație și creație 43

PARTEA ÎNTII

RAPORTUL DE APARIȚIE

SECȚIUNEA I. UNITATEA STRUCTURALĂ A ACTULUI ESTETIC

Capitolul 1. Despre percepție în general 49

a. Pătrunderea dincolo a privirii 49
b. Selectarea practică a cîmpului percepției 51
c. Componentele afective 54

Capitolul 2. Percepția estetică 57

a. Întoarcere la atitudinea primitivă 57
b. Datele însoțitoare și revelația 61
c. Zăbovirea în fața „imaginii" 63
d. Dirijarea percepției înăuntrul raportului estetic . . 67

Capitolul 3. Intuiţia şi plăcerea estetică 70

a. Conservarea elementului dinamic-emoţional în percepţia estetică 70
b. Percepţie şi intuire superioară 72
c. Rolul sentimentului vital şi etic al valorii . . . 75
d. Plăcerea, satisfacţia şi gustarea estetică 77
e. Teoria kantiană a satisfacţiei estetice 79

SECŢIUNEA II. STRUCTURA OBIECTULUI ESTETIC

Capitolul 4. Legătura cu analiza actului 85

a. Dubla modalitate a intuirii şi cele două straturi ale obiectului 85
b. Nevoia unei corecturi a conceptului hegelian de „aparenţă a Ideii" 88
c. Poziţia plăcerii estetic autonome 90

Capitolul 5. Legea obiectivaţiei 93

a. Rolul „materiei" 93
b. Conţinut spiritual şi spirit viu 97
c. Fiinţare-în-sine şi fiinţare-pentru-noi în spiritul obiectivat 100
d. Prim plan şi plan din spate 102

Capitolul 6. Plan prim şi plan de spate în artele care urmăresc reprezentarea 105

a. Observaţii privitoare la diviziunea problemei şi a cercetării 105
b. Stratificarea în opera sculpturală 107
c. Desenul şi pictura 110
d. Raportul fundamental în creaţia poetică 115
e. Stratul obiectiv intermediar în opera poetică . . 118
f. Teatrul şi arta actorului 121
g. Realizare şi derealizare 124

Capitolul 7. Plan prim şi plan de spate în artele nereprezentative 127

a. Jocul liber cu forma 127
b. Frumosul muzical 130
c. Fenomenul planului de spate muzical 133
d. Compoziţie şi execuţie muzicală 136
e. Despre planul de spate al apariţiei în arhitectură . . 140

f. Scop practic și formă liberă 143
g. Poziția ornamenticii 146

SECȚIUNEA III. FRUMOSUL ÎN NATURĂ ȘI ÎN LUMEA OMULUI

Capitolul 8. Omul viu ca obiect frumos 149

a. Frumusețea umană ca apariție 149
b. Frumusețea în raport cu valorile morale și cu cele vitale 151
c. Apariția tipului 153
d. Situație și dramatism al vieții 156

Capitolul 9. Frumosul naturii 159

a. Frumusețea ființei vii 159
b. Frumusețea în structura dinamică 163
c. Frumusețea peisajului și aspecte înrudite 165
d. Frumusețea naturii și arta 168

Capitolul 10. Cu privire la metafizica frumosului naturii 170

a. Frumosul formei în natură 170
b. Indiferență, tăcere, inconștiență 172
c. Desăvîrșire, certitudine, lipsă de libertate 177
d. Produs al naturii și produs al artei 180

PARTEA A DOUA

MODELARE ȘI STRATIFICARE

SECȚIUNEA I. SUCCESIUNEA STRATURILOR ÎN ARTE

Capitolul 11. Despicarea planului de spate 183

a. Modalități de existență și structuri de conținut . . 183
b. Un exemplu: portretul 185
c. Pe marginea discuției exemplului. Consecințe 187
d. Dependență a apariției și dependență a structurii . . 189
e. Împlinirea ontică a succesiunii straturilor 191

Capitolul 12. Succesiunea straturilor în creația poetică . . 194

a. Mărturia proprie a poeziei despre straturile intermediare 194
b. Concrețiunea poetică 195
c. Distingerea straturilor în opera poetică 198
d. Stratul cel mai interior. Limitele exprimabilului . . 199
e. Ideile în poezie 202
f. Privire de ansamblu asupra straturilor 204

Capitolul 13. Straturile în artele plastice 206

a. Succesiunea straturilor în sculptură 206
b. Straturile exterioare ale picturii 209
c. Straturile interioare ale picturii 211
d. Pictură şi obiect al naturii 215

Capitolul 14. Straturile operei muzicale 219

a. Treptele unităţii muzicale 219
b. Straturile interioare ale muzicii 222
c. Compoziţie şi viaţă sufletească 225
d. Poziţia muzicii programatice 230
e. Stratificaţia în execuţia muzicală 233

Capitolul 15. Straturile în arhitectură 236

a. Straturile exterioare ale edificiului 236
b. Straturile interioare ale edificiului 239
c. Comunitate, tradiţie, stil 243

SECŢIUNEA II. FORMA ESTETICĂ

Capitolul 16. Unitate, delimitare, formă 246

a. Varietatea formei 246
b. Unitatea în diversitate 248
c. Alegere şi limitare 250

Capitolul 17. Modelarea eşalonată în arte 254

a. Specificul modelării artistice 254
b. Eşalonarea modelării după straturi 257
c. Legătura modelării în straturi 261
d. Determinarea formei pornind dinăuntru 264

Capitolul 18. Apariţie şi modelare 267

a. Independenţă şi dependenţă a modelării 267
b. Purul joc cu forma 270
c. Artă de suprafaţă şi artă de adîncime 273
d. Formă şi conţinut în edificiul straturilor 276

Capitolul 19. Teoria modelării estetice 279

a. Sentimentele estetice ale formei 279
b. Transpunere afectivă şi activitate 282
c. Modelare şi autoprezentare 285
d. Desprinderea de creator prin virtutea formei 287

Capitolul 20. Cu privire la metafizica formei 289

a. Imitaţie şi creativitate 289
b. Găsirea formei şi stilul 293
c. Stilurile mari ale artei şi maniera 296
d. Sensul concret al unor teze speculative 300

SECŢIUNEA III. UNITATE ŞI ADEVĂR ÎNĂUNTRUL FRUMOSULUI

Capitolul 21. Libertate şi necesitate artistică 304

a. Libertate şi arbitrar 304
b. Formarea idealurilor estetice 307
c. Necesitate şi unitate artistică 309
d. Unitate a operei şi libertate a creaţiei 312

Capitolul 22. Cerinţa adevărului în arta poeziei . . . 315

a. Falsa cerinţă de adevăr 315
b. Cerinţa de adevăr al vieţii 318
c. Problema stratului în cerinţa de adevăr 320
d. Adevărul vieţii în straturile extreme 324

Capitolul 23. Adevăr al vieţii şi frumuseţe 326

a. Funcţia poeziei, de deschidere a vieţii 326
b. Realismul şi limitarea lui 329
c. Cu privire la dialectica reprezentării realiste . . . 331
d. Adevăr al vieţii şi adevăr al esenţei 334

Capitolul 24. Adevărul artelor plastice 337

a. Criterii şi unităţi de măsură 337
b. Adevăr al vieţii în pictură 340
c. Adevăr al esenţei în pictură 342
d. Cerinţa adevărului în sculptură 345

Capitolul 25. Adevărul în artele care nu urmăresc reprezentarea 347

a. Limitele întrebării privitoare la adevăr 347
b. Neadevăr al formei înşelătoare şi nedeterminare . . 349
c. Intervenţia adevărului de viaţă în muzică 352
d. Situaţia în muzica programatică 354

PARTEA A TREIA

VALORI ŞI GENURI ALE FRUMOSULUI

SECŢIUNEA I. VALORILE ESTETICE

Capitolul 26. Specificul şi multiplicitatea valorilor estetice 357

a. Părţile problemei şi temeiurile diviziunii 357
b. Diferenţierea după calitatea sentimentului valorii . . 359
c. Sfera frumosului 362

Capitolul 27. Situaţia actuală în problema valorii . . . 365

a. Clase de valori şi aporii ale valorii 365
b. Înrudirea şi opoziţia claselor de valori 369
c. Valori de bunuri şi valori morale 372
d. Valoare internaţională şi valoare a intenţiei . . . 374
e. Problema metafizică a valorii 377

Capitolul 28. Poziţia frumosului în domeniul valorilor . . 380

a. Încercări de reducere 380
b. Lipsa de utilitate a frumosului şi luxul vieţii 383
c. Valori de bunuri şi valori morale 372
d. Valoare internaţională şi valoare a intenţiei . . . 374
e. Raportul faţă de clasele de valori inferioare 392

Capitolul 29. Privire asupra momentelor valorice ale frumosului 395

a. Valorile purei obiectualităţi 395
b. Valori ale derealizării 397
c. Relativitate şi caracter absolut 400

SECŢIUNEA II. SUBLIMUL ŞI GRAŢIOSUL

Capitolul 30. Conceptul şi fenomenul sublimului . . . 403

a. Domeniile de apariţie ale sublimului în viaţă . . 403
b. Apariţia sublimului în arte 405
c. Teoria kantiană a sublimului 409

Capitolul 31. Structura sublimului estetic 411

a. Formele particulare ale sublimului 411
b. Trăsături esenţiale sesizabile în sublim 414
c. Trăsături esenţiale insesizabile 417

Capitolul 32. Poziţia sublimului în edificiul straturilor . . 420

a. Predominanţa straturilor interioare 420
b. Sublimul înăuntrul tragicului şi aporiile sale . . 424
c. Probleme de hotar ale sublimului 427

Capitolul 33. Grațiosul și varietățile lui 431
a. Contrariile sublimului 431
b. Orientare către esența grațiosului 434
c. Predominanța straturilor exterioare 437

Capitolul 34. Probleme de hotar ale grațiosului 439
a. Concilierea sublimului cu grațiosul 439
b. Fenomene de hotar ale grațiosului 443
c. Alte opoziții valorice estetice 446

Capitolul 35. Funcția dătătoare de sens în valorile estetice 448
a. Despre nevoia de sens a lumii 448
b. Darea de sens de către om și de către artă . . . 451
c. Atitudini pseudoestetice 454

SECȚIUNEA III. COMICUL

Capitolul 36. Simțul pentru comic și formele lui . . . 457
a. Amuzament lipsit de inimă și amuzament din inimă 457
b. Comicul involuntar și umorul 459
c. Etosul diferit al rîsului 462

Capitolul 37. Esența comicului 465
a. Rătăciri și elemente utilizabile, în teorii 465
b. Speciile de absurd în ridicol 469
c. Autosuspendarea absurdului 473
d. Superioritatea proprie umorului 476

Capitolul 38. Comicul și gravul 478
a. Aspecte metafizice ale comicului 478
b. Fenomene de hotar în comic 482
c. Tragicomicul în viață și în creația poetică . . . 486

Capitolul 39. Poziția comicului în edificiul straturilor . . 489
a. Echilibrul straturilor exterioare și interioare . . . 489
b. Comic și adevăr de viață 492
c. Consecințe trase din poziția în stratificare . . . 495

Capitolul 40. Îndoieli și obiecții 497
a. Plăcerea față de comic și plăcerea față de frumos 497
b. Comicul în pictură și în muzică 500
c. Comicul în cuprinsul unor straturi izolate . . . 502

ANEXĂ

Capitolul 41. Despre ontologia obiectului estetic . . . 505

a. Straturile estetice ale obiectului și straturilor ontice 505
b. Convergența întregii arte mari 507
c. Dispariția unor straturi izolate și omiterea unora din ele 511
d. Două feluri de limită în capacitatea artistică . . 513

Capitolul 42. Cu privire la istoricitatea artelor . . . 516

a. Stabilitatea istorică și variabilitatea artei mari . . 516
b. Tendința de întoarcere înapoi spre viață. Înlănțuire și fecundare 519
c. Despre viața în Idee 521
d. Elementul creator în om 523

POSTFAȚA 526

Lei 38